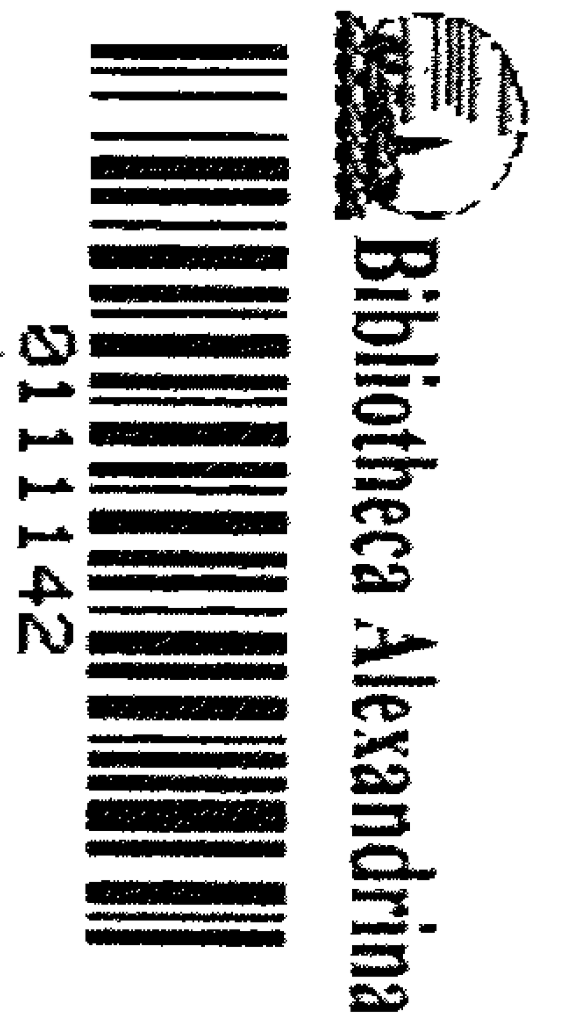
بوغوميل راينوف

الفانوس السحري

...سات في الفن التشكيلي العالمي



ترجمة: ميخائيل عيد

الإشراف الفني زهير الحمو

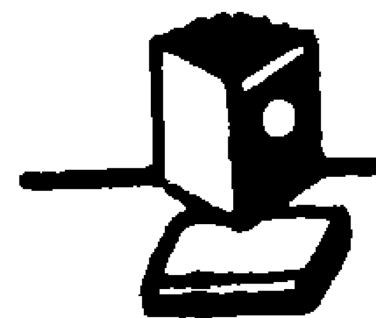
بوغوميل راينوف

الفانوس السحري

دراسات في الفن التشكيلي العالمي

ترجمها عن البلغارية

ميخائيل عيد



منشورات وزارة الثقافة

في الجمهورية العربية السورية

دمشق ١٩٩٧

هل الصالة كبيرة جداً أم أن الطلاب غير حاضرين جميعاً ، لكنني لا اقول إنهم كثيرون . لقد انقطع التدفق قبل سنوات بعد أن توقفت عن تسجيل الغياب . انتظم المستمعون وكانوا مستمعين حقاً وليسوا أناساً قدموا ليزدحموا .

انتصبت بحكم العادة امام المنبر ولكنني درت حوله وسحبت كرسياً وجلست امامه .. منذ سنوات لم أعد بحاجة الى المنبر لأنني ما عدت اتكلم معتمداً الملحوظات . وحين كنت اعتمد الملحوظات كان كل شيء اسهل وقد يكون أكثر إضجاراً . كنت انظر بين الحين والحين إلى الملخص على المنصة ثم اتابع بدقة . لا مغامرة بإغفال اي أمر صغير . وفي نهاية المحاضرة اشير بعناية على هامش الصفحة الى حيث وصلت . لقد كثرت هذه الإشارات مع مرور السنين وصار عسيراً علي التعامل بها .

وثمة افضلية اخرى ـ ما عدت احمل حقائب وملحوظات . يكفيني ما حشوته في راسي . ما هو بالكثير جداً ، لكنه كان ينمو مع مرور الزمن إذ كان يتكدس دون انقطاع . لا تستطيع ان تقول في المحاضرات كل ما لديك لتقوله لانه يكون اغلب الاحيان خارج الموضوع .

اما انا فما كنت احرص كثيراً على الموضوع ولا الملخص . كنت أعرض فيلما عن لوحة لزبانني ـ غير مهم أن نعرف اي لوحة تحديداً ـ وافترح ان يدور نقاشنا حولها . امّا المشاكل فلن تتأخر في الظهور في مجرى الحديث .

ولكن ثمة برنامج مقرر ، ملخص دقيق ، ثم تاتي اطروحات الامتحانات . ولا تدخل علامة اللوحة في العمل . ولهذا كنت اتبع المشروع الذي رسمته مسبقاً في راسي ثم ابدأ المحاضرة محاذرا الاستطرادات الزائدة .

ما كنت افكر كثيراً ، حينئذ ، بما سأقوله لهؤلاء العشرات من الأشخاص الجالسين في الصالة وقد صوبوا انظارهم الي . « صوبوا

انظارهم » ـ قول قوي . ثمة فعلاً من يلاحقونني بأنظارهم . الآخرون، أولئك القدوة . يدونون منحيي الرؤوس . يتظاهر آخرون وكأنهم يستمعون او ينهامسون . أقترح عليهم مغادرة الصالة كي يشعروا بمزيد من الحرية . لا يغادرونها ، طبعاً . ويصمتون مختارين . ليس صعبا إجبارهم على أن يصمتوا . أصعب من ذلك أن أجبرهم على أن ينتبهوا . والأصعب هو أن أقنعهم .

قد تكون الصالة هي ذاتها ولكن جوها كان مختلفاً زمن والدي . هنا الظلام دائم لأن المحاضرة تلقى مع عرض الأفلام . ظلام غامض نغوص فيه كي نستطيع بعد لحظات أن نكون مضائين بألق الأعمال الابداعية العظيمة . صمت القبور لولا ما نلتقطه من هدير جهاز العرض الضخم . كانوا في ذلك الزمن يدعون جهاز العرض « الفانوس السحري » وفي هذه التسمية شيء غامض ورائع يذكرنا بمصباح علاء الدين أو الوسط الكيميائي الكريستالي حيث تستطيع أن ترى ما لا يرى . وثمة في هذا الفانوس السحري ما هو سحري فعلاً لأن الشاشة تتأجج فجاءة وتظهر الشخوص العجيبة « للحكماء الثلاثة » لجورجوني . ويسري في الصالة صوت الشيخ الخافت . اظن دائماً انه يتكلم بصوت خافت كي يستمعوا إليه بمزيد من الإنتباه . لا يندر أن نظن اننا يجب أن نصرخ كي يستمعوا إلينا بانتباه .

الطلاب يتابعون كل كلمة من بين ما يتابعون ، والتخيلات من غير كلمات لا تساوي الشيء الكثير . كانت زالقتا المصباح تعرضان الأبيض والأسود في ذلك الزمن وكان أبي يصف التلوين كي نستطيع تمثله على وجه التقريب. اظن أن كلاً منا قد تمثله تمثلاً مختلفاً . حتى هذا النقص في التقنية قد تحول الى حافز للخيال . وفيما بعد ، بعد أن رحل الشيخ، صارت العروض ملونة ولكن المحاضرات لم تصبح امتع .

وما دمت أطرح الآن المشكلة مرتبة وفق مشروع رسم مسبقاً . اكرر اعترافي بشيء من المرارة بأن هؤلاء الشبان الذين امامي . لا يستمعون

بالاهتمام الذي كنا نستمع به الى الشيخ حينئذ .وهم عموماً لا يشبهون طلاب تلك السنوات .. ثم هل انا اشبه الشيخ ؟

قال لي احدهم مرة إن سعي والدي الى الاحاطة بالفن كاملاً منذ ما قبل التاريخ حتى زمننا هو امر قد يكون بطولياً ولكنه ساذج . «أحدهم» ذلك كان اختصاصياً ولكن في غير مجال الفن. وقد يكون مصيباً من وجهة نظر الاختصاصي الضيقة . إن السيل الاعلامي ، في ايامنا ، في جميع ضروب المعرفة ينمو نمواً عارماً حتى ليصعب أن تسيطر على الازدهار الذي لا يتوقف للمادة العلمية في كل الميادين . لقد جاء زمن الاختصاص الضيق والتحديد الصارم لتناول الدراسات . تكرس حياتنا لفترة واحدة ، لمدرسة واحدة ، او لمؤلف واحد في أحيان غير نادرة .

لا ينبغي أن نتخيل ان انهمار المقالات في تاريخ الفن يعج بالاكتشافات الجديدة . الأمر هنا لا يشبه قطعاً ما يحدث في علم الحياة أو الفيزياء الفلكية . إن ضخامة بضاعة المعرفة الفنية البرجوازية تمثل حذلقة ونشراً لأشياء معروفة منذ زمن بعيد .. الجديد هنا هو في ارتفاع مستوى النسخ اكثر مما هو في النصوص المخصصة لجمهور متواضع لا خبرة لديه .

ومع ذلك نتخصص . يقولون ، هو اختصاصي بالقوطي . إلى اي حد هو اختصاصي ، تلك مسألة اخرى ، والمهم هو انه مختص بالقوطي فقط .. هذا الأمر البسيط يوحي بالثقة . عصر واحد أوحد ــ هذا يعني أنه يعرفه معرفته بأصابعه الخمس . عصر واحد .. تيار واحد . وحتى ــ مؤلف واحد .

لا فائدة من ان نغتاظ . إنها سمة حتمية من سمات التطور . ولكنني حين أعود الى اعمال بعض المؤرخين الراسخين من فترة ما بين الحربين وإلى الذكريات عن ابي يخيل لي اننا قد صغرنا قليلاً . قد تكون لدينا مادة اغنى ومدروسة افضل فعلاً ولكن هذا الغنى لا يندر ان

يرافقه افتقار روحي . ينقصنا شيء من تلك الموسوعية في الاهتمامات ؛ من ذلك الاطلاع الواسع على المجرايات ، من ذلك الفهم الشامل لارتقاء الفن ، واقول من تلك « البراءة » الحافزة على المشاريع الضخمة . فمن دون مثل هذه البراءة كان صعباً على العلم ان يتقدم وأن يصير اكثر من خدش للأمور الصغيرة .

والواقع هو ان ما لم نبلغه ، والذي قد يفسر كل ما سواه هو هذه البراءه تحديداً ، لانها تعبر عن التفجر العاطفي ، عن التوق الذي يلتهم كل شيء ، عن السعي الذي لا يخمد الـى أن تطال كل شيء أن تفهـم كل شيء . يقول بعضهم : سعي غير مثمر . ويضيف آخرون ـ وهـو خطر . من يعلم . يخيل لي انك لا تستطيع ان تكون مختصاً برودن ما لم تدرس النحت منذ القدم وحتى ميكلانجلو ، ويصعب ان تفهم شيئاً من درلاكروا ما لم تعرف روبنس .

يعرف الاطفال أن المعارف ثروة . ولكن ثمة ثروة أخرى ستبقى المعارف حول الفن من دونها رجمة غير نافعة من الحقائق : إنها الحب . حب الفن طبعاً . وفي الوقت نفسه حب البشر الذي يقودك إلى الفن . لا معنى لإحداهما من دون الأخرى . تتحول إحداهما من دون الأخرى إلى هوس وإلى غيرية عارية . الشيخ . ذلك الانسان العابس والمنطوي، كان يحب الفن وتلامبذه بدرجة واحدة .

هل عرفت شيئا من الحب لهؤلاء الشبان الذين اتكلم عنهم الآن ؟ احببت بعضهم تأكيداً . أولئك الاكثر انتباهاً وحباً للمعرفة . وشعرت بالرفق تجاه الآخرين . أولئك الحفظة . وثمة من اغاظوني صراحة ، إنهم تلك المجموعة التي اتت إلى هنا للثرثرة لان الطقس بارد في الخارج وشديد الرياح . ولكنهم لم يغيظوني اكثر من بعض الآخـرين . ولكن أولئك الآخرين لا يتنازلون ليحضروا المحاضرات .

اما فيما يتعلق بحب الفن فالامور هناك أوضح كثيراً . فالهوس لم ينقصني قطعاً . لا أعرف منذ متى ابتدأ ، لكنني أشعر انه رافقني منذ طفولتي الباكرة . اتذكر بوضوح تام اول كتاب قرأته لكنني لا أتذكر اول لوحة رأيتها . قد يعود ذلك لكون قراءة الكتاب تتطلب جهوداً . ونحن نتذكر دائماً الجهود المضنية .

وقد تكون اللوحات دخلت حياتي دون ان اشعر ، لكن ليس بأقل حتمية من الكتب . إنها اللوحات وليست نظريات النقاد . وإذا كنت قد وصلت الى النظريات فذلك عن غير ما قصد ، كما قد تزل وتسقط على الرصيف عن غير ما قصد . لأنك حين تحب اللوحات تضنيك الرغبة في أن تعرض مشاعرك وحين لا يكون لديك من تعرضها عليه أو حين تكون غريب الأطوار جداً - حتى التدفق ، فإنك تصل الى الكتابة . كنت في السادسة عشرة من عمري حين خيل لي انني أستطيع أن أقول شيئاً للعالم في موضوع فان غوغ . كنت في الثامنة عشرة حين نشرت مقالا عن معرض بنتشو اوبريشكوف . كان المقال انتقادياً جداً ومكتوباً بنبرة من الاعتداد بالنفس جعلت بنتشو اوبريشكوف يقسم على انه سيضرب « ذلك الولد » إذا القيه . وقد تعارفنا بعد ذلك ولم يضربني ، واظن انه قد اخطأ في ذلك ، فلو انه ، أو بعض امثاله ، قد جروني الى العراك ، لكانت حياتي اصبحت أكثر تركيزاً .

ثم وصلت الى مرحلة من المرض ، حيث لو ضربوني أو سلخوني لصعب الحصول على فائدة . لقد قيل ، منذ زمن بعيد ، ان التوق الى الفن كإدمان المخدرات . والادمان لا يعالج الا في اطواره الباكرة

في الأطوار الاولى لم اقلق بشأن موقفي من طلابي . كنت اكبر منهم ببضع سنوات ، وحين تكون شاباً تسعى الى تبسيط الأمور ، بدلا من أن تعقدها . القيت محاضرات وفق خطة صارمة ومع امثلة منتقاة إنتقاء حسناً . كنت مقتنعاً بأن على فناني المستقبل ان يدركوا وان

يستوعبوا كل ما أقوله لهم . عرضت عليهم نسخ اللوحات . وماذا أكثر من ذلك .

ومع كل ثقتي بنفسي كنت أشعر احياناً أن من يصغون "لي" قد لا يكونون أكثر من الذين يتظاهرون بالإصغاء . وكنت أقول في مثل تلك اللحظات إن الشأن شأنهم سواء اصغوا ام لم يصغوا . وكان شأني أن أدرّس علم الجمال .

وكي أزيد الاهتمام بالمادة شرعت أزيد مدة العروض حتى صار عميد الكلية يقلق ويسأل : هل تدرس علم الجمال أم تاريخ الفن ؟

وإذا أسفت لشيء فهو انني لا استطيع تدريس تاريخ الفن لأن أبي كان يدرس تلك المادة ، ثم تقاعد والدي واتيحت لي إمكانية أن انصرف بالكامل الى عرض اللوحات سينمائيا . ولكن هذه الامكانية تثير قرفي الآن . سيبدو انني حللت محل أبي . أي لقد تابعت تدريس علم الجمال . واذ تستمر بعض الوقت تألف .

لا اقول إنني لا احب المادة . لا تستطيع ان تدرس طوال كل هذه السنوات برنامجاً بملء حريتك إذا كنت لا تحبه. إذا كنت لا تحبه فستجد طريقة لاستبداله بشيء آخر حتى من قبيل التنويع فقط . السيىء في الأمر انني لا اعرف الى أي حد أحبه الطلاب .

رحت افكر بهذه المسألة مع مرور الأعوام . شرعت ، كما الآن ، انوع المحاضرة بأمثلة من آخر معرض ، من فيلم جديد ، ومن كتاب أثار ضجة . لقد شرعت حقا . ومع أن اللامبالاة قد تقصت فإنها لم تتلاش . وليس مستحيلا ان توقظ فضول بعض من يجلسون امامك .

وكي تثير اهتمامه عليك ان تتخيل مستواه الذهني ، ومستويات الناس الذهنية متفاوتة ومن الصعب قياسها بعلامات شهادة الدراسة الثانوية . إذا تعاملت مع العاديين فإنك تغامر بإبعاد الأذكياء ، وإذا سويت

الامر مع الأذكياء فلن يفهمك الآخرون . ويوجد طبعاً حل فيه تنازل ــ ان تتبع المستوى المتوسط . وكان ما اتبعته هو التنازل الذي ينقذ ولكنه لا يرضي دائماً .

والآن ، إذ اعود الى هذه الأمور اميل الى التفكير في ان مدرجي ، وحتى حين يكون اكثر سكونا ، يكون ثمة ذنب ما . والذنب فيك دائماً . تسير في اتجاه اسهل تناقض فيه البرنامج الذي اعددته بنفسك قبل سنوات وفي مستوى الطلاب المتوسطين الذي الفته . تسير لانك قلت : وهل انا الذي سأصلح العالم . وكل الإذعانات تبدأ بهذه الجملة .

وهكذا تصل إلى اليوم الذي يأتي متأخراً دائما وتتعرف فيه إلى الوضوح غير المريح لكونك قد قلت للناس اشياء قليلة جداً بعد ان فكرت بمثل هذه القضايا الكثيرة جداً . أليست افكارك هي لتقى لا يعرف سوى الله ما هي وإنها على الأقل سوف تغير العالم ، لأنها ببساطة شيءمنك وهي مختلفة عن العرض الأولي لحقائق معروفة تماماً .

إذا كان لدى إنسان ما يقوله فسوف يقوله ، طبعاً . خارج المحاضرات . كنت استطيع ذلك لولا التأجيل الأبدي والمستمر « فيما بعد . » تقرأ مقالة ما تناقش وحدك المؤلف . تخالفه فيما يراه حتى لتقرر أن تكتب مئات الصفحات حول المسألة ولكنك تقول إن ذلك سيحدث فيما بعد . ومع سيرورة الزمن تندو هذه المواد غير المنشورة لتصبح كومة ضخمة . ستصدر في عدة مجلدات إذا اردت ان تنشرها .

وهل من الضروري ان تنشرها . إنه خوف الشيخوخة من ان تمضي دون أن تنجح في قول ما لديك . كأنما وجد انسان في هـذا العالم وقد نجح في أن يقول كل شيء . وكأنما ذلك لازم لأحد ما . غير الكامل وما لم يقل تماماً اكثر جاذبية . اكثر غموضاً .

لكن مرارة ما لم يقل ما ازال احسها منذ الطفولة . احسها مذ كانوا يقاطعونني قائلين « انت هناك . لا تتدخل » او « اصمت . ما زلت صغيراً »

وقد تعودت تدريجا أن اصمت حتى حين لا يكون ثمة خطر مقاطعتي ، واتردد دائماً ، هل اقول ما يخطر لي أم أبلعه . وفي اثناء ترددي يتغير اتجاه الحديث . وابلغ ما اريد قوله .

وحتى بعد أن بدات الكتابة كان علي أن ابلع .ما عادوا يصيحون بي « لا تتدخل » ولكنهم يلفتون انتباهي إلى انني في المكان غير المناسب أو اتكلم بأسلوب غير مرغوب به . وأغلب الاحيان ابلع دون أن يقول احد شيئاً . إنها العادة ، او هو التضايق او الخوف من أن اخطىء ، خصوصاً ، حين يتعلق الأمر بأمور غريبة وتدور في راسي امور كثيرة .

تنتهي الساعتان دائماً بشعور مزيج من العزاء وعدم الرضا. فانا غير راض لأن الوقت لم يكفني كي اكمل الموضوع ولكن التفكير بالسيجارة المنتظرة فيه عزاء . الطلاب أيضاً يفرحون بالاستراحة المنتظرة لكن ليس الى الحد الذي يقفزون معه فرحاً ، لأن المحاضرات التي تنتظرهم أكثر ازعاجاً حتى من علم الجمال . ففي علم الجمال يدور الكلام على الفن .

خيل لي أن مسائل الفن هي مسائل غريبة . وأسأل أحيانا لماذا اضعت كل هذا الوقت بها ما دامت غريبة . قد يعود ذلك إلى الزيغان نفسه الذي يجعل بعض الناس يمضون من الوقت مع العشيقات أكثر مما مع الزوجة الشرعية .

يقشعر بدني حين افكر بعدد الساعات التي انتهت مع هذا الشعور بعدم الرضا . اغادر الصالة وأسرع لانتعش بالسيجارة التي انتظرها منذ زمن والتي حرمها الأطباء منذ زمن . يتبعني أحد الطلاب . يبدو لي أن وجهه معروف .

اقـول :

ـ ألم تكمل ؟

ـ أكملت ، اعمل الآن في موضوع .. اريد ان اسالكم ...

ـ إسأل ، طبعاً .

سار معي . قبل سنوات كان اثنان أو ثلاثة طلاب يسيرون معي بعد كل محاضرة لا لانهم يعملون في موضوع ما بل كي يطلعوا على هذا الأمر او ذاك وكي يتناقشوا ، طبعا ، إذ لكل من اولئك اليقظين رأيه الخاص ـ والحمد لله على ذلك .

اشتدت الريح في الخارج ولكنها صارت ادفأ وكان من الممكن أن نتكلم ونحن نسير ، على أن نثبت قبعتينا

قال الفتى :

ـ اردت في البداية أن أكتب عن باسكين ثم خيل لي ان بابازوف امتــع .

باسكين ، بابازوف . وهذا الهواء الخريفي الطري . زمن رائع للمشاريع الكبيرة . حين كنت في مثل سنه كانت مطامحي ابعد . كان قراري أن أكتب تاريخا للفن الحديث لا يزيد ولا ينقص عن ثلاثة مجلدات . بل قد بدأت اكتبه . لكن رد الفعــل الابدي بأن تصمت ... يبدو أن الصمت مفيد احيانا .

قلت مغمغما :

ـ ما دمت ترى أن بابازوف امتع فاكتب عنه .

ـ الا ترى ذلك ؟

رن في نبرة صوته استفزاز طفيف .

ـ دعك مني الآن . انت ستكتب لا انا .

والح الشاب :

ــ ومع ذلك ؟

ــ ولماذا رفضت باسكين ؟

ــ اعرف انه قد كتب الكثير عنه ..

ــ لكن ما كتب سطحي جداً .

ــ وفوق ذلك أريد ربط الموضوع بالجرايات المعاصرة . وباسكين إلى حد ما ...

قلت ملمحاً :

ــ عمل ميت .

قال الفتى :

ــ الأمر كذلك .

ــ الم يعمل باسكين وبابلزوف في زمن واحد ؟

ــ إي ، نعم ، ولكنك تعرف أن السوريالية تبعث مؤخراً .

ــ ولكن السيسيونية تبعث . والااكديمية تبعث .

إعترض الفتى :

ــ الاكاديمية لا تبعث .. هي موضة قديمة لا اكثر .

ــ لماذا ترى أن السوريالية ليست مثلهما .

ــ انت تعلم ان السوريالية قد بدت أكثر ثباتاً من التيارات الأخرى.

لم أعترض ، مع انه بهذه « الانت تعلم » ، قد وصف مفاهيمه . لم أكن راغباً في الإعتراض ، وحين وصلنا الى « بلغاريا » ادخلته لنشرب فنجانا من القهوة ، وكي ترتاح يدانا من تثبيت القبعتين المستمر .

قلت وقد جاءت المضيفة بالقهوة :

ــ ومع ذلك لا اعرف ماذا تريد مني .

ــ إذا كان لديك بعض الادبيات .

ــ لا اعرف إن كانت توجد ادبيات كثيرة حول بابازوف . وانت ماذا قـرات ؟

تبين انه لم يقرا شيئاً سوى كتيب بابازوف الذي صدر بالبلغارية ، وسوى ملحوظتين في مرجعين ، ولكن ذلك لم يؤذ قناعته بأن يكتب عن بابازوف تحديداً .

اشعلت ايضا إحدى السجائر المحظورة وقلت :

«لماذا شرعت يا رجل في الكتابة عن فنان لم تر له أكثر من اثنتي عشرة نسخة . لماذا لم تنشغل بأحد مصورينا الذين لوحاتهم الأصلية هنا تحت انفك . وهل تستطيع ان تقول لي لماذا يجتذبك هذا الموضوع سوى لأنك تظنه مرتبطاً بالمجرأيات المعاصرة . »

ارى أن الاقتباسات كافية الدلالة على ان التلميح قد قلته لنفسي . وهل ثمة حاجة لان انطق به . فما دام باسكين عملاً ميتاً بالنسبة له فما الفائدة من أن اكلمه بشأن كيريل بيتروف او المعلم . وعدته بأن استوثق مما في مكتبتي ثم شربنا القهوة وافترقنا .

لقد هرمت ـ قلتها وانا اتابع خطواتي تحت خطرات الهواء المنعش . فالا تستطيع التفاهم مع مثل هؤلاء الموهوبين هو نصف مصيبة . اما اما الا تكون لديك الرغبة حتى بالمناقشة فذلك غير حسن . الواقع ليس قطعاً ،انني لا ارغب . لقد اقنعتني الممارسة منذ زمن بعيد أن هذه المناقشات تعطي نتيجة عكسية . على الأقل في سن معينة وفي ظروف معينة . لم يأت الرجل من أجل العقل بل من أجل الأدبيات .

بابازوف . الموضوع إذن محدد . بقدر ما لباسكين .. ها هو احد تلك النقوش التي تطوف في راسك ، ولا احد يعرف منذ متى ، ومع كل الدلائل على انها ستبقى غير مكتوبة . لو انه باسكين وحده لناقشت بطريقة ما . ولكنها مواضيع كثيرة تذكر في مثل هذه الأيام الخريفية بالشباب وبزمن القرارات الكبيرة ولا تكفيك الشجاعة للتقدم نحو ما لم يقل ولم يدرس .

كان ثمة عادة في ذلك الحين تقضي بأن تكون المحاضرة الافتتاحية للمدرس الجديد احتفالا متواضعا . بل وأن تخلد للأجيال على شكل كراس صغير . لم انتظر مثل هذا التكريم لدى تحولي الى مرشح مختص ولكننا سجلنا الحدث إذ شربت وابي وخالي . وحدث ذلك حتى دون محـاضرة .

لم أنتظر أي احتفال ولكنني توقعت أن يوجد جمهور كبير في الصالة. كان الجمهور كافياً تماماً ، فملأ الصفوف الثلاثة الاولى . بدت الصفوف الأخرى فارغة . وثمة حقيقة اخرى هي ان الحاضرين كانوا اصدقائي المقربين ، ولقد ظهرت جلية لا مبـالاة الشباب الجامعي بترفيعي الى القسـم .

حين تبادلت مع أبي بعض الافكار المرة بهذا الشأن اثناء الشرب الذي ذكرته قال مواسياً :

ـ انت لا تعرف الصعاب التي ستواجهها . الفنانون ، يا أخي ، لا يحبون النظرية كثيراً .

سمحت لنفسي بأن أعلق :

ـ الذين في الاكاديمية لم يصبحوا فنانين بعد .

اجاب الشيخ :

هم متاكدون جدا من انهم فنانون الآن تحديداً ، حين لم يصبحوا كذلك بعد ، قد تبرز الشكوك فيما بعد لدى الأذكياء . ولا يجوز الآن أن أقول لهم إنهم ليسوا فنانين .

وعدا عن إعداد المحاضرات كان عليّ أن أكافح ضد مصاعب خفية . الفنانــون المقبلون لا يشكون من ضعف تجــاه النظرية . ادركت ذلك مذ بدأت أعرض لهم تاريخ التعاليم الجمالية . إن موضوع تاريخ التعاليم الجمالية على غاية الأهمية ولكنه مزعج للطلاب .

وليس للطلاب وحدهم . الامر مبسط لدى الطلاب : فهم كفنانين لا تعنيهم سوى الصور . إن ما يحيرني هو أن آراء بعض المفكرين العظماء لا تطبق الا قليلا حين نتحول من تاريخ التعاليم الى الوقائع الفنية ذاتها. أيعود ذلك الى كوني أعلّم فناني المستقبل ام لانني اندفع في مجال التطبيق الإبداعي دون أن أستطيع التخلص من الاعتقاد بأن على النظرية ان تفيد في شيء . وإذ تتطور هذه النظرية ـ كتابة أو شفاهاً ـ فإنني اخشى من أن يصير عسيراً أن تفيد في شيء .

وفوق ذلك ، فحين يتعلق الامر بمواضيع مثل العمل الإبداعي ، والشخصية المبدعة ، وعملية الإبداع ، فإنني أشعر بأن من الصعب أن يكشف لي السر أناس ليس لهم اية تجربة في مجال الإبداع الفني . قد تتفق أو لا تتفق مع ليون باتيستا البيرتي ، ليوناردو دافنشي ، البرخت

ديورر ، وبليام هوغارث ، يوجين دولاكروا ، اوغوست رودن ، فينسنت فان غوغ . ولكنك حين تقـرأ ما كتبوه حول الفن تحس بالشرعية ــ لا تطرح امامك نظريات أو فرضيات بل تجربة إبداعية جمعت عن طريق التجارب الشخصية .

انا بعيد عن ان اقـول إن الفنانين وحدهم يستطيعون الكتابة عن الفن . يستطيع أن يكتب النقاد والمؤرخون والمنظرون ، وحين لا تحس بصلتهم بأي فن أو نتاج ، ولا تلتقط ولـو ظلاً بعيداً من الإنفعال أمام عجيبة الفن فإن من الصعب على أمثال هؤلاء المؤلفين أن يوحوا لك بالثقة وأن يفنوك ، إنهم يضايقونك بدلاً من أن يفنوك ، فهم مثل زائري المعارض الذين يتلفقون بينك وبين اللوحة التي تهم بالنظر إليها كي يحجبوا اللوحة عن نظرك ويفرضوا عليك أن تنظر الى ظهرهم .

اظن ان حتى عالم الرياضيات الحقيقي يحس إحساساً عاطفياً بهذه المادة الباردة ــ الأرقام معأننا نترك جانباً كونهيعرفها من جوانب لا نعرفها نحن . فكم يكون الحب ضرورياً في مجال الفن الـذي هو بكامله وليد الحب . أنظرية في الحب ؟ لم لا ؟ يكفي أنها توضع من قبل اناس يعرفون كيف يحبون .

قد يبدو ذلك هرطقة ، ولكـن اكثر ممثلي علم الجمال الغربي ، وضمنهم اكثرهم إحتراماً يظهرون ، كما يبدو لي ، ذوقاً فنياً متصنعاً جداً وعدم أهلية للتوغل في الحقائق الفنية ، وفي احيان غير نادرة يبدون عدم معرفة بالوقائع الفنية . بعض المؤلفين يردد ، فعلاً ، اسماء فيديه ورافايلو أو تيتسانو وكأنهم لا يعرفون سواهم ولكن أحكامهم تدل على أنهم لا يعرفون حتى هؤلاء ، إذ كل شيء يؤدي الى ملحوظات عامة حول الموضوع أو الشكل « الجميل » .

من الصعب ان تقبل ان جوهر احـد الفنون ونواميسه يمكن ان تكتشف عن طريق تأملات مجردة من غير معرفة مراحل تطور ذلك الفن

وظواهره المحددة ، من غير دراسة خواصه لا من حيث علم البصريات وحسب ، وكموضوع للوصف الشفوي بل كتنفيذ لتصوير تشكيلي يخضع للمبادىء التشكيلية الخاصة .

القول بأن مبادىء الفن يضعها علماء الجمال وتقع على الفنانين مهمة أن يدرسوا مذعنين هذه المبادىء هو تعبير عن جراة غير مبررة . مبادىء الإبداع يضعها المبدعون أنفسهم لا أناس يستطيعون في احسن الاحوال أن يكون لديهم تصور غير مباشر للعملية الإبداعية . مهمة علم الجمال هي ان يدرس ويشرح ويعمم ويقوّم المبادىء المطروحة في الممارسة الفنية ذاتها كي يساعد على استيعابها ومن ثم تطورها اللاحق لا أن يخترع مبادىء تناسب هذه المنظومة الفلسفية أو تلك وتكون صالحة للانضمام الى المنظومة .

إن عدم جدوى الكثير من النظريات الجمالية الموروثة من الماضي ، دون أن نتكلم على عيوب المنهج يعود ، بدرجة كبيرة ، الى عدم فهم مهمات الدراسة الجمالية ذاتها . ومن هنا غياب دور هذه النظريات عن تطور العمليات الفنية . المنظرون يفكرون بنظرياتهم ، في حين يعنى الفنانون بعملهم باتزان غير آبهين بالنظريات . لقد اثرت آراء كانت وهيغل تأثيرا كبيرا على العديد من مجالات الفكر الانساني . وينعدم تأثيرها في ميدان فن التصوير . لم يأبه نحاتو القرن الثامن عشر بآراء ليسنغ حول النحت ، ولا الانطباعيون بتصورات تن . انه لوضع مطلق في التمزق الكامل بين النظرية والتطبيق يدفع بعض المنظرين ، دون ان يفتح اعينهم ، الى مثل هذه الاستنتاجات .

مع كامل احترامنا لعبقرية كانت لا مفر من أن نلحظ أن كانت عرف الشعر اساساً من قصائد بعض المؤلفين اللاتينيين التي ظلت في ذاكرته منذ سنوات الدراسة . أما الفنون الاخرى فليست لديه عنها حتى مثل تلك المعارف المدرسية . لم يكن كانت خبيراً بالتصوير ليؤكد

ان اللون « شيء من الدرجة الثانية » وحتى « غير جمالي » لانه يمثل زينـة بسيطة .

الأمر لدى هيغل مختلف . ومع ذلك فان تعميمات هيغل الجمالية قد تطورت على أساس من معارف غير تامة وعارضة حول الفـن ، وخصوصاً الفن التشكيلي . وطبيعي أن يمثل الفن للفيلسوف مجرد مرحلة في ديالكتيك الروح المطلق ، ومن ثم يمكن « تجاوز » هذه المرحلة وقد تنبأ هيغـل بنهاية الفن . ولكن التاريخ لم يؤكد ، حتى الآن على الاقل ، تلك النبوءة القاتمة وهي في حساب ذلك تسجل سقوط ذلك الفن الذي يمثل لهيغل « أعلى درجات الشعر والفن عموما » يتعلق الأمر بالشعر الدرامي الذي يلمع اكثر ما يلمع في الانتاج المعاصر لغيابه وليس ذلك منذ البارحة .

لقد قيل مراراً إن الفلاسفة يرتبون الفنون وفق تفضيلاتهم الخاصة ورفق معارفهم المحدودة . ووفق الطريقة ذاتها أعلـن شوبنهاور أن الموسيقا ، التي كانت اهتماماته مركزة في مجالها ، هي « الأعمق مـن جميع الفنون الاخرى » .

كان ممكنا الافتراض أن المؤلفين الذيـن يطمحون لا للاحاطـة بقضايا علم الجمال وحسب بل بقضايا التاريخ أيضا سيظهرون كفاءة أكبر تجاه الابداع الفني ولكن الأمر ليس كذلك . لو فهم فينكلمان جوهر العملية الإبداعية ونواميسها لما طرح كمهمة إبداعية سامية نشاطاً غير إبداعي مثل التقليد : « الطريق الوحيد أمامنا لنصير عظماء ، بل ولا يمكن تقليدنا هو تقليد القدماء . » وعدا عن أن فينكلمان قد اعتبر الفن الأثيني ذروة لا تطال فإنه قد فهم بالفن الأثيني تحديدا نتاجات الانحطاط المتأخرة تحديدا التي لا تمثل ذروة حتى في الفن القديم .

ومع أن ليسينغ يهاجم بحق معايير فينكلمان حول « البساطـة النبيلة والعظمة الهادئة » فإنه لا يمتاز بذوق اكبر ولا بمعارف تشكيلية

افضل . وليس مصادفة ان ميثاقه « لا وكون أو الحدود بين التصوير والشعر » يتناول كموضوع عظيم للدراسة المجموعة النحتية لا وكون من الفاتيكان وهي عمل إبداعي متأخر من الانحطاط الاثيني كرس لـه ليسينغ الكثير من التحليلات التي تعادل سذاجته كثرة كلماتها . ويشرح المؤلف بصفحات كاملة لماذا لم يصرخ لا وكون ألما ، بل يحتمل انه تأوه، لأن الفم المفتوح كان شيئا مستحيلا في النحت ، ويبعث الانطباع الأكثر اثارة للنفور » . وليسينغ عموما يتعامل بمهابة مع حقائق في مجـال لا يملك فيه سوى شهادات سطحية . ودون رغبة في اهانة ليسينغ وقد يكون دون بذل أي جهد حتى لقراءته يقهقـه سخرية منه بعض أكبر النحاتين من أمثال أودون ، وكاربو ورودن مقدمين منحوتات بأفـواه مفتوحة . وفي هذا المجال يتجاوز ريود كل معيار للتشابه في «مارسيليزه البارز المشهور ، حيث يتخذ شكل الجمهورية تمظهرا ندائيا وقد فتح فمه الى أقصى حد ممكن .

ويشرع افغوست شليغل بدوره يصوغ سمات النحت ، ولكن فيما يخص ميكيلانجلو ، ويعلن بنقاء سريرة « أنه لم يتعرف إلا تعرفـاً سطحياً وغير كاف على إبداع هذا الروح السامي » . ويبقى سراً ما إذا كان الفيلسوف قد تعرف عموماً على حقائق في مثل رحابة هذا المجال الذي عكف على توصيفه . ولهذا فإن إيبولت تن في كتابه « فلسفة الفن » قد تعامل مع فيض من الحقائق هو يا للأسف تعامل سطحي تماما وقد شرحها بثقة في النفس لا توجد الا لدى عاشق . وما دام الامر يتعلق بالعشق فإن عاشق الجباية يستطيع ان يجبي من هذا الجهد مجموعة من المحصلات تشبه مثلاً : « المغزى الرئيسي عنـد رمبرانت ليس في الانسان بل في مأسـاة النور المحتضر ، الساهي ، المرتعش المغلوب باستمرار من قبل الظلمة المداهمة » .

إن والد علم الجمال الانطباعي لا يستطيع حتى أن يفهم ان دراما النور هذه ـ لأن الامر في الجوهر لا يتعلق بمأساة بل بدراما ـ هي

عرض بصري لدراما الإنسان التي هي الموضوع الاساسي بل الوحيد لفن رمبرانت ، دون أن نتكلم على أن تن لم يفهم شيئاً عن الصراع بين النور والظلام ، لأن النور هو الذي ينتصر اساساً عند رمبرانت ، اما المأساة ، إذا كان علينا أن نستعمل مثل هذه الكلمة ، او على الاصح الهزيمة فتحل بالظلام .

ويظل علم الجمال البرجوازي يتطور بالطريقة ذاتها حتى أحدث الأزمنة . فإما أن يتهرب المنظرون من الإهتمام بالظاهرات الفنية لانهم لا يعرفونها او انهم — إذا تعرضوا لها — يقدمون لنا سخافات محيرة . إن إيرنست مويمان في كتابه « علم الجمال » المنشور عام ١٩١٣ يصبح المعبر عن اكثر الأذواق الحرفية تخلفاً فيرفض بتلويحة منه مبدعين من أمثال بيسارو ورونوار وسيزليه ، ومونيه ، ورودن وغيرهم ، في حين يعترف بهم متوسطو الثقافة حتى من المحافظين .

إن استثناء واحداً يؤكد القاعدة يمثله علم الجمال الفرويدي . دون أن نزعم أن استنتاجات فرويد المعروفة يجب ان تهمل حتماً . علينا ان نلحظ أن فرويد فيما يخص الحقائق الفنية ذاتها كان عاجزاً عن التوجه فيها ويتجلى ذلك بوضوح في بعض النصوص . ولكون تعاليمه بعد الحرب العالمية الاولى قد اكتسبت انتشاراً واسعاً ، ولكون سلفادور دالي ، من ناحية اخرى ، يعتبر ان الدعاية هي ام النجاح فقد قرر الفنان القيام بدعاية بالمفكر المشهور فأعلن نفسه تلميذاً له . يقال إن فرويد اثناء زيارته الأولى لدالي كان مرتبكاً جداً تجاه لوحات « تابعه » ولكن العالم لطيبة قلبه او قلة دهائه ، اوحى بأن السريالية يصعب الا تكون وليدته وهكذا ، للمرة الأولى ، وقد تكون الأخيرة ، تتصافح النظرية الجمالية والممارسة العملية الفنية في الغرب .

تبدو حال النقد الفني موحية بالمزيد من الأمل . وإذا كان القسم الاكبر من المبدعين يبدي من عدم المبالاة بالنقد قدر عدم مبالاته بنظريات علم الجمال فإن النقاد ، على الاقل ، وخلافاً للمنظرين ،

مرغمون على إقامة صلة مع الحقائق الفنية . من المحتمل أن مصوري القرن الثامن عشر ما كانوا ليتأثرون بتقويمات ديدرو ، ولكن ما لا شك فيه هو أن « صالونات » ديدرو قد لعبت دوراً محدداً في تكوين الأذواق الجمالية للمجتمع . وعلى الرغم من أن فان غوغ كما كتب : « معجب ببودلير » فهو ينفر من حقيقة أن بودلير لم يفهم رمبرانت : « أنا أقبل بودلير لكونه شاعراً حديثاً ، كما هو موسيه ، ولكن لا ينبغي أن يختلط علينا حين نتكلم على التصوير » . وقد ناقش رودن أيضاً بعض معالجات بودلير للنحت . ومع ذلك يبقى بودلير ، بغض النظر عن اخطائه المحدودة وتحيزه المفرط ، اكثر النقاد الفنيين تعمقاً في فرنسا في القرن الماضي . ماذا سنقول عن عشرات الآخرين الذين حازوا ثقة الجمهور البرجوازي ولكنهم صاروا منسيين منـذ زمن بعيـد أو ظلوا كالغرائب في تواريخ ضيق الصدر والحماقة . لقد وجه هؤلاء السادة طوال قرن بكامله صيحات المشاهدين ضد كل المجددين المعترف بهم الآن كقمم في الفن ، وقد دفن أمثال هؤلاء من رافضيهم في مزبلة التاريخ .

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدا وكأنما قد حدث تحول نحو الأفضل ، ومع أن التحول كان سطحياً فإنه كان يبدو جلياً احيانا . صحيح أن شانفلوري ومن ثم ديورانتي صارا منافحين عن الواقعية . صحيح أن بعض النقدة الشبان قد شاركوا الفنانين في التمرد الانطباعي . ولكن يبقى صحيحاً أن النظرية والنقد قد تغلبا على عزلتهما وبلغا النهاية المعاكسة ، ثم تحولا سريعاً الى خادمين للتيارات الطليعية . التجريبية والتكعيبية ، والسوريالية والتجريدية لها مدافعون متعصبون عنها ، تصل مهمتهم الى شرح وتبرير وتوكيد كل ما يتلطف أمثال هؤلاء الفنانين بطرحه على الجمهور . تحول النقد الى عدم نقد . وانحدر الموقف الجمالي الى تحزب سخيف . وتحـول كتبة التعقيبات الفنيـة الى الخدمة لدى المعارض التجارية .

وإذا كان ماركس وانجلز قد نجحا في صياغة مبادىء لعلم جمال غريب عن التصورات غير المجدية ومفيد فعلاً ويصلح كي يكون أساساً سليماً للممارسة العملية فإن ذلك لم يحدث ببساطة لكونهما كخالقين للعلم الاجتماعي ينبغي أن يصنعا تعريفاً الفن كظاهرة إجتماعية . كان ماركس وانجلز مثقلين بمهمات لا تؤجل فتركا ذلك الهم لأتباعهما المقبلين او طرحا حلاً قطرياً توصل إليه فيما بعد اتباع معروفون ، او بكلام أدق، علماء اجتماع سوقيون . وإذا أصبح ماركس وانجلز مؤسسين لعلم الجمال فإن السبب يعود إضافة إلى صفاتهما كمفكرين عبقريين إلى كونهما قد عرفا مختلف الفنون وفهما نواميس تطورها ، وقد أحبا تلك الفنون وقوماها وفقاً لذوق فني رفيع التطور .

لم يخترع ماركس وانجلس المبادىء العلمية لعلم الجمال وكذلك لم يخترعا مبادىء المادية الديالكتيكية . لقد استخلصا هذه المبادىء من الممارسة الفنية ، لانهما عرفاها من جهة، ولأنهما من جهة استعملا معياراً ضرورياً لفصل الدائم عن العرضي ، الحي عن الميت ، التقدمي عن الانحطاطي . لقد بنيا نظريتهما على التجربة الفنية الانسانية الأثمن طوال قرون كثيرة ، وتشهد أعمالهما على صلتهما النافذة بابداع اكبر المعلمين ـ اسخيل ، دانتي ، سيرفانتس . شكسبير ، بلزاك ، ومنحوتات العصور القديمة ، وتصويرات عهد النهضة وغيرها .

ونجد الإحساس ذاته والحب عينه عند لينين ، فطوال حياته المتوتره والطافحة بالمغامرات كثوري ، ومع نشاطه الضخم كسياسي ومنظر وفيلسوف استطاع لينين ان يجد وقتاً لنتاجات الفن أيضاً . لقد اطلع على إبداع كبار الكتاب من كل الأزمنة ، هوميروس وايسوب وشكسبير، وغوتيه وشيلر ، وبايرون وهوغو وزولا ، وشو ، ورولان ، ولن نتكلم على الكلاسيكيين الروس ولن نذكر بتحليل لينين العبقري لابداع تولستوي . معروف ميله إلى الموسيقا والاحترام الذي تكلم به عن « اباسيوناتا » بتهوفن « انا مستعد للاستماع إليها كل يوم ، موسيقا

مدهشة» غير انسانية . أفكر دائماً وربما باعتزاز ساذج: هاكم الأعاجيب التي يستطيع الناس أن يصنعوها ! » .

ولأسباب معرفية لم يكن لينين في وضع يسمح له بدراسة كنوز الفن التشكيلي ولكن لوناتشارسكي قد كتب : « كان لدى لينين القليل من الوقت في حياته ليعنى بعمق بالفن وكان يرى انه غير ضليع في هذا الميدان ، ولأن الهواية كانت غريبة عنه وبغيضة إليه فإنه ما كان يحب أن يتكلم في الفن . وعلى الرغم من ذلك فإن أذواقه كانت محددة تماماً . لقد احب الكلاسيكيين الروس : احب الواقعية في الأدب وفي التصوير الخ . » وكان لزاماً على لينين أن يقضي ليلة في منزل فيه مكتبة غنية بكتب الفن . قال لينين للوناتشارسكي صباح اليوم التالي : « أي مجال جذاب هو تاريخ الفن . كم من العمل هنا للشيوعي . حتى الصباح لم أنم ، كنت أتصفح الكتب طوال الوقت ، الكتاب إثر الكتاب . وأحزنني أنني لم أجد الوقت ولن أجده لأعنى بالفن .» .

إن هذا الاستطراد البسيط مؤثر فعلاً : فالثائر المنشغل تفكيره بكل هذه الهموم الملحاحة والمقلقة يمضي الليل بكامله يقظاً كي ينقب في كتب الفن . وفي الوقت نفسه يمضي عشرات الجماليين البرجوازيين كل حياتهم في مكاتبهم مشغولين باستيعاب مسائل الفن دون أن يبذلوا جهداً كي يذهبوا الى المتحف القريب كي يروا كيف يبدو في الواقع هذا الشيء الذي هو الفن .

في كل علم جمال لينين ، المتطور على اساس نظريته العبقرية حول الانعكاس ، في اعداد مشكلات الواقعية ، بشأن الطابع الطبقي الحزبي للأدب والفن ، وحول الشعبية والإرث الفني وغيرها ، تبرز سمة جوهرية من العبث أن نبحث عنها في نظرية علم الجمال البرجوازي الأكثر دهاء : إنها الصلة العضوية بين النظرية والممارسة، بين الموضوع الفني ومواضيع الحياة . مفهومة لا كسكون او كنمو النبات بل كنمو عاصف لا يكبح : « كل الانتهازيين يحبون أن يقولوا لنا : تعلموا من الحياة ، ويا للأسف

لا يفهمون بالحياة سوى خير المراحل الهادئة ، ازمنة السكون حين تكاد الحياة لا تتقدم إلى الأمام . وهؤلاء الناس العميان يتخلفون دائماً عن دروس الحياة الثورية . عقائدهم الميتة تظهر دائماً وراء السيل العارم للثورة المعبرة عن أعمق احتياجات الحياة .» .

إن حب الفن وفهم الفن مستحيلان ما لم يكن ثمة حب وفهم للناس مبدعي الفن . نعلم جميعنا أن لينين كان شخصية فاتنة ، ولكن تلك الفتنة ، ليست شيئاً مجرداً ولا تسف الى تأثير التصرف الظاهري، استطاع لينين أن يجذب وان يوحد المبدعين لأن الصلابة المبدئية لديه ؛ مع عوامل أخرى ، ممزوجة بالفهم والتعاطف مع العامل ، والعامل في المجال الفني ضمناً . إن لينين ، وقد اكد المبدأ الطبقي الحزبي في الفن ، قد اكد في الوقت نفسه ايضاً أن « كل فنان ، كل من يحسب كذلك ، له الحق في أن يبدع بحرية . » . وإذ اشار لينين إلى أن الأدب يجب أن يتحول الى جزء من قضية البروليتاريا قد ذكر في الوقت نفسه بأن من « الضروري ضمان فسحة كبيرة للمبادرة الشخصية ، للميول الفردية فسحة للفكر والخيال ، للشكل والمضمون . » . وإذ صان كنز الميراث الثقافي من جناية العدمية نبه لينين إلى أن احترام التراث لا يعني الاكتفاء بالتراث ، بل يجب ان تدعم « أجنة الجديد ايا كانت إذ ستصطفي الحياة منها الأكثر قابلية للحياة . » .

في علم جمال ماركس وانجلز ولينين فكرة لم تصغ خصوصاً ولكنها ظاهرة وضوح كبير : إن مشكلات الفن لا يمكن أن تحسم خارج مشكلات الحياة ومستقلة عنها ، ولا خارج العملية الفنية الملموسة الفريدة الحية ومستقلة عنها . كل طريقة اخرى ، حتى لو ادت إلى تخمينات ثمينة تغامر بأن تبقى منذورة للنسيان على رفوف المكتبات وخالية من اية قيمة للممارسة الابداعية . إن عمل كلاسيكيينا يبرهن أفضل برهان على أن ضرورة وجود تعميمات نظرية كبيرة لا يفرض أن تتم هذه التعميمات حتماً على ارتفاع شاهق بحيث لا تطال من ظاهرات الزمن الطارئة . إن من

يخاف جداً من ظاهرات الزمن الطارئة يقبل جميع المغامرات بالبقاء خارج الزمن ، خارج الحياة .

أورثنا كلاسيكيونا حلول اكبر واصعب المشكلات الجمالية . ومن التعسف أن ننتظر منهم أن يحلوها بإسهاب . وعلى كل حال لا بد من أن يبقى عمل للخلف . ومن العدل أن نلحظ أن قسماً كبيراً من هذا العمل قد أنجز الى الحد الذي لا يمكن أن يعتبر معه شيء ما قطعياً في هذا المجال ، حيث تبرز باستمرار واستمرار مشكلات جديدة . فإما لان كل شيء لم يكتمل أو لان الجهود في مرحلة معينة قد وجهت الى الاتجاه الغلط ، او لان المشكلات معقدة فعلا وكل توالد فيها يجلب تلوينات جديدة ، ولكن « الحقول البيض » أو بكلام ادق المجالات الجدالية في علم جمالنا ليست قليلة . وهذا طبيعي في علم جمال لا يزعم انه منظومة اكتملت دفعة واحدة وإلى الابد ، بل هو يمثل منهجاً ابداعيا يتطور مع تطور الحياة .

الحال كذلك ، ولكنني حين اسأل الطلاب بعض الاسئلة البسيطة ــ « ما هو الفن ؟ » أو « ماذا يمثل الإبداع الفني ؟ » أو « ماذا نفهم بالمتعة الجمالية ؟ » افكر في أحيان غير نادرة بأن من الصعب عليَّ أن أجيب عن هذه الاسئلة مع انني ازعم الامتياز . هذا لا يعني انني لا افهم الصيغ الموجودة وانني لا املك آرائي الخاصة ــ فانا القيها في المحاضرات ــ بل ان كل التحديدات « التعاريف » غير مؤهلة لان ترضيني تماماً واظن انني لست وحيداً في ذلك . لا اسعى ، طبعاً ، الى القيام بإعادة نظر ولا لان أقوم النتاج النظري في العقدين الاخيرين بل يكفي ان نفتح احد المصادر حتى نجد صيغاً من الطراز التالي :

الفن : « انعكاس للواقع في صور فنية ، وشكل جمالي سام لتملك العالم وتجسيده . » شكل سام ؟ من الممتع ان نعرف الشكل الدنيء . اما « الانعكاس في صور فنية » فهو خداع ذكي للقارىء بوساطة تفسير يهرب

من التفسير إذ ينبغي من الآن فصاعداً أن نسأل ، ماذا تمثل الصور الفنية، وقد يكون الجواب أنها صور الفن .

او :

الفن : « شكل خاص للوعي الاجتماعي والنشاط الانساني يمتزج فيه ، عضوياً ، المعرفة الفنية (الصورية) للحياة مع الإبداع وفق نواميس الجمال . » وعلى الرغم من كثرة كلمات هذه الصيغة فإنها تفسير الغامض بإيراد أكثر من غامض واحد مثل « المعرفة الفنية » و « الإبداع وفق نواميس الجمال » دون أن نضيف أن « الشكل الخاص » لا يحدد شيئاً على الاطلاق .

فلننتقل إلى الإبداع الفني : « يتوجه الفنان دائماً إلى معاصريه ، يقاسمهم عن طريق الفن وجهات نظره إلى الحياة ، يعرض امامهم مثله الاعلى الاجتماعي والجمالي . » فاذا سقطت من هذا التعريف كلمات « عن طريق الفن » التي تحتاج بدورها الى تفسير فإن هذا التعريف قد يجد النجاح ذاته إذا استعمل لغير الفنان أيضاً ، مثل الصحافي والمحرر والمحاضر في إحدى حلقات علم الجمال .

وثمة ما هو ابسط : المتعة الجمالية . « يعبر عنها بشعور الرضا، الفرح ، وبالرقي العاطفي لكل قوى الانسان الروحية . ».. أجل ، حتى « لكل » .. وأي رقي ، واي فرح .. بعد مثل هذا التعريف سيكون رد الفعل لدى المشاهد أمام العمل الابداعي اكثر وداعة ، إذ ستكون لديه كل الاسس ليظن انه خبر المتعة الفنية .

اخذت الامثلة كيفما اتفق ولا أؤكد انه لا توجد محاولات صياغات أكثر جدية . وعلى الرغم من ذلك فإن وجود مثل هذه التعاريف البدائية والتفسيرات التي لا تفسر شيئاً ذو دلالة كافية . وليس ذا دلالة فحسب بل هو يجعلنا نتكلم ، ونبحث ، ونعرض ما نراه حول المشكلات مصحوباً

بغير القليل من فرص الاخفاق . إنه الحق في ان تجرب حظك . أو كما يقال بلغة علمية ـ الحق في الاختبار . ولأننا لا نطمح إلى عرض إسهامنا في المجال النظري ، فالأفضل أن نقترب من الوقائع ، محددين إلى الحد الأدنى التجريدات الجمالية .

في مجال كالمجـال الفني ، ان تكون الدراسـة علمية اكثر مـن الضروري ، فذلك يعني في الممارسة أن تنعزل تماماً عن الفنية . طبيعي ان تكون للدراسة العلمية نوعيتها ، ولكن هذه النوعية لا يمكن أن تكون محايدة تجاه نوعية المادة المدروسة ، ومنفصلة عنها تماماً . إذا لم يبرز لدينا موقف انساني صرف من مؤلف معين إذا لم نستمتع بالعمل الفني كفن ، إذا لم يبق في نفوسنا شيء من دفء من هذا السحر ، إذا نسينا، ونحن منغمرون في التحليل ، اننا ندرس فناً ، وليس شيئاً ميتاً ، فإن انعدام الفنية في طريقتنا يصعب أن يعوضه المنطق والرسوخ النظـري لدى المناطقة .

إن العديدين من الدارسين إذ يذهلون امـام صعوبة ان يحيطوا ويصوغوا العمل الابداعي ، والعملية الابداعية ، والفن كظاهرات شاملة يحاولون التوغل فيها عبر هذه الناحية المنفصلة أو تلك . وهكذا يتكاثر المتخصصون في الدراسات الجمالية المسلحون بطريقة دقيقـة محددة ـ علميـة اجتماعية ، نفسانية ، غنوصيـة « معرفية » اكسيولوجية ، بنيوية ، وسيموثية ، وكيبرنيتيكية .

من الممكن طبعاً ، ان تدرس الواقعة الفنيـة او سواها بمظاهـر مختلفة جداً ولأهداف متنوعة جداً . لا شيء يمنع من أن تدرس رواية بلزاك ، علىهذا الاساس، دراسة جغرافية وتاريخية واقتصادية أو حتى وفق معرفة الاخلاق بالخط « غرافولوجيـا » على أساس من خواص المخطوط ، الأمر الذي قد يقربنا من المؤلف اكثر مما يقربنا الاحصاء الحسابي للكلمات وتوافقها . إن هـذا التوسيع وهذا الفصل للدراسة الحاصل في الكثير من الدراسات الجزئية ، إذا لحق باكثرية المؤلفين

العالميين وبأكثرية النتاجات الهامة ـ الأمر الذي يا لحسن الحظ، لم ولن يحدث ـ فقد يؤدي الى جبال همالايا حقيقية من الأبحاث العلمية التي تفوق عشرات المرات من حيث الحجم المادة الفنية المدروسة ذاتها ، جبال همالايا تعتبر انسياحة عليهـا مخاطرة بالنفسية الانسانيـة وتمارس لا للتعلم ولا للمتعة بل من اجل المعاقبة .

كل عالم جمال وكل ناقد فني يبرز مسبقاً ، حتماً ، هذه الجوانب من المادة أو تلك أثناء عمله عليها، وفقاً لهدف الدراسة ولترتيبه الفردي، ولإعداده ، وذوقه وافضلياته . وهـذا طبيعي تماماً ولا يفسد نجـاح الدراسة شريطة الا تبقى جوانب المادة الأخرى خارج إهتمام الناقد الفني بغض النظر عن درجة ظهورها في العرض ذاته . ولكن الميل إلى أن تكون الدراسة موزعة على العديد من الطرق ستكون نتيجته الأولى ، كما يخيل لنا ، هي التخريب ، والإخلال بالتوازن ، وأحياناً تكون التخريب الشامل للظاهرة ككل عضوي كامل ومن ثم موتها ، أي الوصول بالدراسة ذاتها الى الفشل وإلى المأزق .

ومع انتشار المبادىء الكيبرنية اليوم وخصوصاً نظرية الإعلام صار من الدارج النظر إلى الفن كإعلام وإلى الوسائل الفنية كاصطلاح . مثل وجهات النظر العلمية هـذه يصعب أن تمثـل أكثر من عبادة موضة « سنوبيزم » غير مثمرة ، مألوفة مع الجهل المتبجح . ليس لأن كل معروف وكل أولي يخلمنا كمصطلح جديد : كل نتاج انسـاني يحتوي في ذاته إعلاماً ما ، وهذا معروف منذ زمن ، وليس لأنه يفقد خاصية الفن : فالكرسي الذي صنعه الحرفي ، والشكل الذي نحته النحات مصدران للاعلام . بل لأن محاولة الانحدار بالتشكيل ، المتفرد ، غير المتكرر إلى منظومة مجردة من المصطلحات وإلى علاقات رياضية صرف تدل على عدم الفهم للخصوصية .

وبكلمات أخرى إن هذه النظرية الاعلامية تعلمنا بمهابة كبيرة بحقائق بدهية معروفة تماماً ولكنها غير مؤهلة لأن تطرح أي إعلام عن الفن كفن .

التصورات الاعلامية وكذلك التركيبات في حينها هي محاولة فارغة للدخول في مجال الختصاص من قبل أناس ليست لديهم أية نقاط استناد في هذا المجال وتعقلهم يبدو جلياً أنه غريب مبدئيا عن ذلك المجال . إن توغلك في الفن عن طريق الرياضيات والتجريدات الكلامية ، يماثل محاولتك أن تفعل الحب بطريقة نظرية .

الدراسة النظرية ممكنة وضرورية حين تصدر عن خاصية المادة المناسبة وتقوم على انجذاب روحي معلوم إلى هذه المادة . ومن المضحك وغير المجدي الاعتماد على الذكاء الجاف وعلى أدوات مخصصة لمجالات مختلفة تماماً .

لقد قال ارسطو : « يوجد العلم من أجل العام فحسب » خاصية الفن تقوم إلى حد كبير في الجزئي : الرؤية الفردية ، التجربة الفردية ، الخيال الفردي ، فرادة الصبغة الفكرية ، كل ذلك ـ منصهر في التصور الفردي الذي لا يتكرر . نصح فلوبير : « ادرسوا الموضوع حتى يصير جوهر اختلافه عن كل موضوع آخر مقبولا ومصاغاً بكلمات . » وبعد اكمال هذا العمل الشاق إذا ظهر احد المنظرين وفصل الفردي وأعادنا إلى العام فالرب يعلم أي إسهام سيكون ذلك منه في الفن وفي العلم . ويمكن القول ببساطة إن العالم يخرب في الغالب ما بناه الفنان بجهد كبير . إن الإسفاف بالصور الفنية إلى مستوى مصطلح يحمل الإعلام هو إسهام مشتبه به . المبدع يقونن ، المشاهد لا يقونن ويبقى واضع النظرية فوقهما فيعمم . ويتحول الفن إلى طرح وحل كلمات متقاطعة ، ويتحول إلى مسطح إذا لم نقل الى لعبة بليدة ، ومعروف أن حتى انصار وجهة النظر إلى الفن كلعبة لا يتصورونها تصل إلى ذلك الحد من البلادة .



مضى اليوم الحزيراني . كانما الاختناق قد خف في المقر . عبر النافذة نصف المفتوحة يتسلل نسيم خفيف معتدل الحرارة . اهم

بإشعال سيجارة ولكن منظر المنفضة المليئة باعقاب السجائر يذكرني بانني قد تجاوزت كثيراً العدد المعتاد . في فمي مرارة وفي راسي إبهام ، إذا لم نتكلم على الالم في مؤخرة العنق وهو غير مبهم . فبعد أن امتحنت قرابة اربعين شخصاً لا بد من وجع الراس .

امام مكتبي تنتشر بضع مناضد صغيرة . كانما في ناد ليلي صغير ، قبيل إغلاقه . إثنتي عشرية الكراسي فارغة . زبون وحيد متاخر ما زال يهوم نعساً هناك في الزاوية . قد يكون ظل يهوم هناك طوال أكثر من ساعة .

سالته :

ـ ماذا ،هل انت مستعد ؟

نهض الفتى باشمئزاز وتقدم . لا اعرف كل طلابي فهم قرابة مائتي شخص ، ولكنني تذكرت هذا لانني جعلته يرسب .. لا لانه لا يعرف بل لانه يجادل في مسائل يجهلها

ـ اجلس .

نظر إلي الفتى متردداً ثم حول نظره إلى الكرسي الفارغ قرب المكتب، ثم نظر إليَّ ثانية . فتى واهن شاحب الوجه ذو لحية صغيرة غير كثة . خرق رثة ، قميص بخطوط زرقاء وبيضاء .

غمغم الفتى بانزعاج :

ـ افضل أن امتحن في الخريف .

« في الخريف ، يعني المرة الثالثة . ومادام للمرة الثالثة يجب ان اتركه . »

ــ ألم تدرس ؟

ــ إي ، درست ، ولكن ..

يبدو أنه تعود علامة الرسوب ، اثنين ، بعد أن أخذ كثيرون ممن سبقوه علامتين . ويحتمل أنه تصور أنني سأكشر في وجهه .

قلت :

ــ هيا ، اجلس .. ما سؤالك ؟

غمغم الفتى وهو يقدم لي البطاقة :

ــ منهج الانطباعية .

ــ بسيط .. هيا تكلم .

اطمأن الفتى واسترخى على الكرسي وحاول استجماع أفكاره وكأنه لم يستجمعها طوال ساعة .. ثم بدأ يتمتم متضايقاً بعد فترة من الزمن . تركته يتمتم وحولت نظري إلى النافذة نصف المفتوحة كي لا اضايقه . أقفرت باحة الاكاديمية . هناك ، فقط ، على دكة تحت الأشجار تجلس فتاة في فستان وردي ، تجلس وتدخن . مددت يدي من جديد إلى السجائر . واحدة أكثر ، واحدة أقل ..

سألت وقد دعكت العقب في المنفضة :

ــ انتهيت ؟

ــ لا أتذكر غير هذا . السيجارة لا تستمر أكثر من عشر دقائق . عشر دقائق لمنهج بكامله . منهج الانطباعية . أمر بسيط .

غمغم الفتى وهو ينهض :

ـ هل سأعود للامتحان في الخريف ايضاً ؟

اجبته وانا اضع البطاقة في لائحة الامتحانات :

ـ لـن تعود . وضعت لـك ثلاث علامات . بضع ثلاثات ، بضع اربعات ، وخمستان . . . البقية . . علامتان لكل منهم . لماذا لا تدرسون؟

ـ يحتمل أن الفتى قد حسب سؤالي فصاحة صرفاً فلم يجب :

ـ الا يمتعك أن تعرف كيف عمل رمبرانب ودوغا . . . .

أوما الطالب باشمئزاز وكأنه يريد ارضائي :

ـ يمتعني . .

غمغمت وانا اجمع الكتب :

ـ ممتع ، ولكنه غير ممتع .

سمح الفتى لنفسه بالقول :

ـ إي . . . . من يعمل الآن مثل رمبرانت . .

ـ ودوغا ؟

ـ ودوغا أيضا . .

ـ وكذلك سيزان .

« وسيزان أيضا » لم يقلها لكنها ارتسمت في نظرته .

وضعت الأوراق في الحقيبة والسجائر في جيبي ، استطيع الإنصراف . كفى أسئلة وأجوبة اليوم على الأقل . ومع ذلك سألت :

ـ ما الممتع إذن ؟ البوب آرت ؟ أم الواقعية المفرطة ؟

هز الفتى رأسه :

ـ البوب آرت مضى زمنه .

ـ إذن ، الواقعية المفرطة ؟

ـ أجل . الواقعية المفرطة . ما يصنع اليوم عموماً ، في وقتنا الراهن .

ـ وليذهب الكلاسيكيون الى معرض الجثث .

ـ ولماذا الى معرض الجثث .. توجد متاحف .

اومأت !

ـ أنت مصيب . ولكن المتاحف ملل حي .

نظر اليّ متردداً ، وكأنما اختلط عليه الأمر ، يتكلم أم يصمت .

ـ ينبغي أن نصير فناني الزمن الجديد . لقد قلت ذلك نفسك . فلماذا علينا أن نفكر بثلج السنة الماضية .

غمغمت :

ـ من حسن حظك أن جاء سؤال الانطباعية من نصيبك . لو عالجت « المأساة والحداثة » لكنا سنلتقي في الخريف .

حين خرجت بعد زمن قصير رأيت الفتى ذا القميص الأزرق يسير على ممر الحديقة بصحبة الفتاة ذات الفستان الوردي . يحدثها الفتى

حديثاً ما وهو يهز يمناه قرفاً . محتمل أنه يصف حوادث مؤسفة . أو ربما يصف كيف دعك انفي .

فكرت : لقد هرمت . ما دمت تتكدر لهذه الأمور فهذا يعني أنك هرمت . نسيت أنك قد صنعت لوحات تكعيبية ذات حين .

إنه لواقع . أتذكر أن ذلك كان في الشـــهر الحار قبل امتحانات الثانوية العامة وانني كنت قد اشتريت . لأول مرة ، انبوبي تلوين طريين . وبدلا من ان استعد للامتحان كطالب مجتهد صورت ســريعاً منظرين تكعيبيين بغنر ماخيل لي انني سأوفق بالتكعيبية . بدت سهلة جدا . وتهيأت كي أصير معلماً في الثالثة . ولكنني تذكرت ، ان الثالثة ستشبه الأخريين وأبعدت الالوان . وبعد بضعة أيام تحولت إلى التجريبية . صورت الشاعر ساشو فوتوف بوجه مبفيستوفلي أخضر على خلفية من سمــاء بنفسجية واسطحة مدينة حمراء .

كان فناني المحبوب في ذلك الزمن هــو فان غوغ . ولكن فان غوغ بدا لي عصياً على التقليد فتمسكت أساسا بالتجريبيين الألمان وخصوصاً الذين عملوا ببقع مسطحة مثل كيخنر وبيخشتاين ، إذ كانا سهلين .

ان تكون حديثاً ، في رأيي ، ان تكون ثورياً . الفنانون الجدد الذين اعتبروا الأحداث في زمنهم كانوا ، في أكثرهم . شيوعيين . وأنا أيضاً كنت من الجدد مع انني ما تخيلت انني فنان . لقد تخيلت أشياء كثيرة حينئذ وبعدئذ أما هذا فلا . لهذا ادين الكثير من الفنانين الأصدقاء . وبضمنهم المقبلون . لا اذكر أن احــداً منهم نظر إلــى الكلاسيكيين بلا اكتراث . الكل وأحد آلهته ولا اذكر ان احداً منهم قال عن رمبرانت أو دوغا ــ « من يعمل الآن هكذا ؟ » كأن الكلاسيك بقرة يجب أن نحترمه فقط . بقدر ما نستطيع أن نحلب منه بعض المعالجات للتطبيقات الملحة .

والآن يبدو ان الراهن هو الذي يستحق الانتباه . بل وليس الراهن بل ما هو ولبد آخر ساعة . حمداً لله لان هذا لا يشمل الكل بل أساساً

اولئك الذين يحرصون على امتطاء ظهر الموجة دون ان يفكروا كثيراً إلى اين تحملهم . إنهم قلة فعلاً ولكنها ظاهرة محيرة .

حين كان والدي ينضم إلــى جماعتنا الممتدة بنفسها كنا نصــير جميعاً آذاناً صاغية لحديثه عن المعلمين الذين يحبهم لا احتراماً للشيخ فقط بل لاننا كنا نريد أن نسمع شيئاً جديداً عن الساحرين العظماء . ممكن دائماً أن يسمع الشاب جديداً لانه ما زال لا يعرف سوى القليل . أما أمثال هذا الذي في الخرق فليسوا محبي إطلاع الى هــذا الحــد . الاشياء جديدة ؟ حماقات . أشياء جديدة عن امور قديمة . معطيات جديدة عن ثلج السنة الماضية .

* * *

اللوحـة امامنـا

قد يكون افضل جواب عن سؤال : كيف تنظر إلى اللوحة ؟ هو : « كما تشاؤون . » كما تشاؤون ، لأن التعامل مع الفن أمر مشيئي . كل عنصر من عناصر الطبيعة قد يحطم عفوية التلقي . اما القواعد فهي دائماً شكل للطبيعة الذهنية . . كما تشاؤون ــ لانه بأسلوب « النظر » يتحقق دائماً شيء متفرد لا ينبغي ابداً أن يفسر . والمهم في النهاية هو ليس كيف ننظر بل ماذا نرى . كما تشاؤون ــ لان ميكانيكية الإدراك البصري يعرفها مسبقاً الفنان الخبير ويكون قد طابق الخيال مسبقاً مع خواص بصرنا ، كي تكون اللوحة « مرئية » جيداً ومفهومة فهماً صحيحاً .

يعرف الرسام أن نظرنا يتحرك من اليسار الى اليمين ، كما هي الحال أثناء القراءة . . وأن الضوء القوي أو الأجزاء الملونة تلويناً لامعاً هي التى تفرض نفسها على العين أولاً ، وأن العين ، منجذبة من شكل إلى آخر ، تتابع تحركها أوتوماتيكياً باتجاه هذا الشكل ، كي تصل إلى السكل التالي . الذي يرغمها على تغيير إتجاهها أو أن تظـل على الخط ذاته . إن المنظومة المنسجمـة ، الحس البصري ، وتوزيع الاضــواء والظلال ، وتسلسل المحاسن ، ومزج التناغمات وكل البناء الفني للخيال هي في الجوهر متلائمة مع «نظرنا» . ولهذا فإن اللوحة التي هي في الواقع مسطحة السطح قد تكوّن لدينا انطباعاً بالأبعاد الثلاثة ، امتداداً وعمقاً، أما الصور التي ليست اكثر مـن دهانات ملونـة فانها تضفي منظـر الشخوص والعناصر . إن مبادىء علم المرئيات والخطوط ، والصيغة المضادة ، المظللة الملونة ، هي التي بفضلها يشكل التسطح مـدى . أما

البقع الملونة ــ في الشكل الحجمي فهي مبادىء للتنفيذ التشكيلي بمقدار ما هي مبادىء لطريقة رؤيتنا .

وعلى العموم يتكون انطباع بأنه لدى العلاقة المتبادلة بين الفنان والمشاهد تبقى كل الصعاب والواجبات في قائمة حساب الفنان ، بينما تبقى للمشاهد حرية أن ينظر ــ قدر ما يشاء وحسبما يشاء . الأمر هكذا وليس هكذا . يكون الأمر هكذا اذا دخلنا الى معرض وفي نيتنا ان نسهو وإن نمشي بين اللوحات . والأمر خلاف ذلك تماماً اذا كانت لدينا نية ورغبة في أن نأخذ من اللوحات كل ما تقدمه فعلاً . إن وجود المزاج المناسب لا يعني ، طبعاً ان نخضع حتما لطقوس من الارشادات الصارمة ، ولكنه مع ذلك يفترض وجود درجة معينة من الاطلاع الفني .

إن الفن ، باعتباره خلقاً وتقبلاً ، ليس لعبة ، على الرغم من أن بعض المنظرين يؤكدون عكس ذلك . ولكن ، حتى لو كان لعبة ، فمن المعروف أنه كي تشارك في لعبة ما ينبغي ان تعرف قواعدها . حتى حين نعني كرة القدم او الطرنيب (بيلوت) لا يجادل أحد حول هذه الحقيقة الاولية . اما حين يتعلق الأمر بالفن فإن أناساً غير قليلي العدد يعلنون أن لا حاجة ولا يمكن أن تكون ثمــة حاجة لاية متطلبات سوى إلقــاء النظر . فما دمت تملك عينين فانت تستطيع أن تتقبل اللوحة ، اما اذا لم تفهم اللوحة ، مع أن لك عينين ، فينبغي البحث عن الذنب في ذلك لدى الفنــان .

ثمة فنون لا يمكن ملاحظة عملية استعمالها ، والأدب هو المثال على ذلك . كيف يقرأ شخص ما كتاباً ما ــ الا يستعجل منذ البدايــة ليعرف ماذا حدث في النهاية . الا يتجاوز الوصف ليتبع الحدث بسرعة، هل يهتم بالتصادامات وحدها أم يجهد كي يتوغل في الطباع ، هــل يتصفح الكتاب أم يقرأه بتمعن طوال شهور ــ وهذه امور لا يمكن ان نبت فيها الا بطريقة غير مباشرة . إن تأمل الرسم أو النحت يتم ،

اغلب الاحيان في اما كن عامة حيث تتاح لنا الامكانية التامة لمراقبة سلوك الجمهور .

بعض المشاهدين يسير حول المعروضات بخطا متمهلة ، لقد قرروا ، براحة بال أن يطوفوا القصالات ولكن دون أن يتوقفوا هنا أو هناك . ثمة آخرون ، على العكس من ذلك ، يتوقفون هنا وهناك ، ولا يندر ان يتوقفوا حيث لا ينبغي أن يتوقفوا . وثمة آخرون يبدون اهتماماً اكبر بجلاء ، ينظرون بانتباه الى أحد الاعمال أو سواه . ينحنون ليقرأوا اسم المؤلف وعنوان العمل . ان اولئك الذين يسيرون مثنى أو مثلث يتبادلون الراي ، احيانا ، حول انطباعاتهم بخفوت صوت أو بصوت عال يكفي كي يسمعهم من حولهم ، ويشيرون المزيد من الاقناع . بعض الاكبر سناً من المطلعين ينظرون الى العمل الفني ، اما لقصر نظرهم أو لعدم قناعتهم ، وهم يكادون يضربون اللوحة بانوفهم . ولكن الاكثرية تسير على مستوى متوسط ، ليس قريباً كفاية لالتقاط خطوط الرسم وليس بعيداً كفاية لالتقاط ما يمثله العمل بمجمله . واستثناء ، فان من يسيرون على مثل هذه المسافة يفعلون ذلك كي يراقبوا ثلاثة اعمال معاً .

اللوحات الاكثر اتقانا تجتذب المشاهدين أكثر من سواها .وكذلك اللوحات الاكثر بريقا . وتجتذب الاهتمام ايضا المؤلفات التي ترتبط مواضيعها بحدث ما ، سواء كان تاريخيا أو حياتيا . أما الفضول فيكون واقعيا امام الاجساد العارية ، الاعمال الاكثر تنوعا طلائيا وذات الحجوم الاصغر تكون مغرية على الأغلب . اهتمام المشاهد بالنحت ينحدر عادة حتى التوجس من ان يرتطم المشاهد بالمنحوت فيرميه مصادفة .

إن علاقة المشاهد بالعمل الإبداعي ، ومن ثم المتعة التي يستطيع ان يجنيها منه ، مرتبطة بمستوى تقبله له . ونحن لدى المستوى الأكثر فطرية امام امر فيه من المفارقة بقدر ما فيه من الواقعية : فالمشاهد على

الرغم من أنه يعرف جيداً أن باقة الزهر المرسومة ليست باقة حقيقية فإنه ينتظر أن يحصل من الباقة المرسومة على التأثر الذي يتلقاه من الباقة الحقيقية . وقد يظهر التباس مماثل لا في صالات العرض فقط . إن كل كاتب يعرف أنه لدى اللقاء مع القراء سيوجد دائماً من يسأل : « هل كتبت روايتك استناداً الى حدث واقعي ؟ » . ولو قلت إن الرواية مكتوبة استناداً الى حدث واقعي فإنك بهذا وحده ستضفي اهمية اكبر في نظر القارىء المعني ، مع أن هذا الأمر الصغير لا شأن له إطلاقاً بمسالة القيمة الفنية للعمل الإبداعي ، بما في ذلك تثمين صحته ، لأن الكتاب قد يروي حدثاً واقعياً ولا يكون مبرراً كما أنه قد يروي حدثاً غير واقعي ويكون مبرراً .

ومن النادر ان يطرح سؤال مماثل حول التصوير لسبب بسيط هو أن الجواب يعتبر مسبقاً طبيعيا : ما دامت هنالك لوحة ، إذن هنالك « موديل » نموذج . وعلى حساب ذلك تبرز عدة مطالب بسبب امتزاج الخيال مع النموذج . المطلب الاول يتعلق بالجاذبية : بقدر ما تكون مريحة الشكل ـ كما يقال على السجية ـ اي المشهد ، الجسم العاري أو باقة الزهر ، يكون اكبر احتمال ان يحظى العمل بإعجاب المشاهد غير الخبير . وليس ضرورياً ان تكون نبياً كي تقول دون ان تخطىء إن المنحوتة الأكثر صنعة واتباعاً للقواعد الاكاديمية سوف تعتبر الأفضل لمشاهد من هذا النوع إذا قورنت مع « فظاعة » مثل « العجوز هولمير » لرودن .

وفي المكان الثاني يبرز مطلب حول التماثل وهو يرتبط حتماً مع مطلب الجاذبية . إن أقل المشاهدين إعداداً مستعد لان يعترف للفنان بحق الإبتكار على شرط ان يكون المبتكر مشابهاً « للحقيقي » . ولهذا فإن « سيكستينا مادونا » لرفايلو او « فينوس امام المرآة » لتيتسيانو لا تثيران الإعتراضات إلا نادراً . واكثر من ذلك فإن الجمهور المحافظ نفسه يعتبرهما نموذجا ومثالا لدى رفض بعض « المهذارين » الحديثين .

ومن وجهة نظر هذا المعيار فإن العمل الإبداعي يكون أكثر فنية بمقدار ما يقلد الواقع المصور .

وفي المكان الثالث وخاصة أمام أشكال الأعمال المتكاملة يبرز مطلب جاذبية الموضوع . فلو اخرجت من أرصدة المتاحف الفرنسية وعرضت من جديد تلك الأعمال التي صارت منسية منذ زمن بعيد مثل « موت فافيلون » لروشكر غروس و « الطوفان » لكومير أو « خيانة » لغارنييه ، فإنها ستجتذب إهتماماً اكبر بكثير من قبل الجمهور من الاهتمام الذي تحتذبه لوحة « ايسنت » لدوغا . ذلك لأن الأعمال الاكاديمية تكون ممتعة بل وحتى صاعقة بينما لا شيء في لوحة دوغا . الناس يحبون أن يُحكى لهم ، ويكفي ان تكون القصة جذابة .

الموقف من التناولات الصلصالية ــ إن وجد ــ يأتي في المكان الرابع ويتحدد بالمطالب المذكورة . وتكون الاشكال تامة محددة ومصقولة « كأن يداً لم تمسها » وينبغي ان تخدم الألوان العين دون أن تهشم حب الحقيقي . نستطيع أن نثق من ان ملوناً ضعيفاً مثل إينغر سيفوز بملابسه القرمزية والسماوات الزرق بنجاح اكبر بكثير من اية بورتريه للمسنين من إبداع رمبرانت نفذها بالوان ضمن سلم المقامات الأرضي .

واخيراً يمكن ان تكون في المكان الخامس المسألة المعروفة باسم المشاركة اثناء التقبل ، يكفي أن يجري الإنشغال بمشاركات خفيفة جداً، المجاز الاولي ينجز بالمناسبة عملاً جيداً ، لا لانه يحرز على الفور بل لانه يخلق لدى المشاهد سعادة انه ظهر سريع البديهة .

كل فنان يعرف هذه المتطلبات البسيطة التي ليس عسيراً ان تلبى والتي ستلبى ، بالمناسبة ، وسيكون بمقدورها وحدها أن تضمن للعمل نجاحاً لدى الجمهور ذي المستوى الادنى . وإنه لواقع كون المبدعين سيسرعون للعمل وفقاً لمتطلبات مماثلة ــ وهذا ليس من البارحة ــ فقد

اصبح جلياً إلى حدٍ كافٍ ان المتطلبات الفنية الحقة يحتمل أن تكون مختلفة قليلاً .

فلنتمهل في الحكم على هذا النوع من المشاهدين الذين لا يدركون تماماً تنوع الوجوه وكذلك الجمهور الأوسع . نحن نعلم أن اناساً صاروا مثقفين ولم يستطيعوا طوال حياتهم ان يعرفوا كيف تتم قراءة عمل ادبي ، مع انهم بداوا القراءة منذ سن مبكرة جداً . ما الذي يعطينا الاساس في مثل هذه الحال كي نفرط في مطالبة المشاهدين الذين لم يشرح لهم احد كيف ينبغي ان ينظروا إلى لوحة ما .

إن عرض الكنوز الفنية للجميع هو احد شروط جماهيرية الفن . الشرط الثاني ، وقد اشار إليه ماركس وانجلز باعتباره مقدمة ضرورية الوصول ، إلى المتعة الفنية ، وإلى التدرج الفني . لا تستطيع أن تزعم انك تعرف تولستوي إذا لم تكن قد قرأته ؛ ولن تستطيع ان تقرأه إذا لم تعرف الابجدية. وثمة غير قليلين من الناس ممن ينظرون إلى اللوحات وهم يعيشون مع اوهام انهم يفهمونها دون ان يكونوا قد تعلموا حتى ابجدية الرسم .

حين اطلعت قبل اكثر من عشرين عاماً على مجموعات اللوفر كانت تلك الساعات بالنسبة لي ساعات للاطلاع وساعات للاستراحة . كانت الصالات أيام العمل خالية تماماً إذا لم يحسب الحراس او احد الذاهلين هنا أو هناك مثلي . الآن ثمة في اللوفر وفي سواه من المتاحف الدولية برج حقيقي . لقد تحولت السياحة الدولية الى صناعة مربحة على نطاق واسع . فاي سائح سيذهب إلى لندن ثم يقرر الرجوع منها قبل أن يدخل المتحف الوطني ليطوف في بضع صالات منه ويرسل إلى اقربائه بطاقات عن لوحات من غنسبرو واوترنر . سيارات باص كبيرة تقف الواحدة خلف الأخرى امام سلالم المتاحف ، جماعات السياحة المنتظمة تنتظم في صفوف متكاسلة عبر الصالات والمرافقون يشرحون للأكثرية من مسجلتهم العجفاء الجمل العلمية حول مغزى وقيمة الروائع . تستمر

زيارة اللوفر ساعة ونصف الساعة . وكذلك زيارة المتحف البريطاني . هذا اقتصادي ولكنه ذو مغزى . إنه غذاء روحي للايين الناس ، ولو استطاع الكلاسيكيون النهوض من قبورهم فقد يعودون أدراجهم إليها .

من العسير ان نعرف درجة تعقيد امتلاك المبادىء الأساسية لتحليل العمل الإبداعي وتقويمه ، أما امتلاك الابجدية فليس معقداً . المهم تعلم الأبجدية باكراً ومن الهام ان نعرف مسبقاً ان المصاعب الكبرى تبدأ بعد تعلم الأبجدية .

توجد عشرات التوجيهات في موضوع « كيف ننظر إلى اللوحة » . اكثرية هذه الكتب المساعدة جبانة بقدر ما هي بدائية . التحليلات الادبية في بعض الكتب المدرسية ، الحاوية على قوة سحرية تولد قرفاً مقيماً لايغلب نحو النص الأدبي. ومع ذلك فإن بعض مبادىء التحليل ضرورية، ويكفي الا تعنى بالتشريحات الميتة . التشريحات تمارس على الجسم الميت . فإذا كان النتاج جسداً ميتاً ، فلا معنى ، بوجه عام ، للتعامل معه .

اتذكر فناناً من فنانينا وقد مات منذ زمن بعيد . يتجه إلى الانسان بعين مركزة . كان بعض الزملاء ممن لا يثقون تماماً بانجازاته يدعونه احياناً ليرى اعمالهم قبل ان يعرضوها في معرض . كان ذلك الفنان يستمر طوال خمس أو ست دقائق في تأمل اللوحة صامتاً ثم يغمغم :

ـ يدك اليسرى قصيرة جداً .

او :

ـ رقبتك طويلة جداً .

وكان لا يقصد بالطبع ، رقبة الزميل بل رقبة الموديل وكان مصيباً . ولكن تقويماته لم تخرج ابداً من مجال علم التشريح ، وكان صاحبي هذا

يستطيع دون أن تطرف له عين أن يقطع بمثل هذه التقويمات إينغر وغريكو إن لم نتكلم عن بيكاسو . من المعروف انه حين عرض إينغر عمله المشهور « الجارية المستلقية » ، أعلن العارفون أن للجارية ثلاث فقرات زائدة عما يسمح لها به القانون الالهي . وفيما يتعلق بغريكو فإن اشكاله قد منحت الكثير جداً من الفقرات الزائدة حتى ليصعب عدها .

هذه لا يعني ابداً ان يداً ما او رقبة ما يمكن أن يجعلا طويلتين تعسفيا ، وانه ما دمنا قررنا ان نكون حديثين فينبغي أن يكون التشريح موضع سخريتنا. حين كان الفنان الذي ذكرناه، ينظر مرة ، إلى بورتريه، قلق وراسم الصورة من طول الصمت فأبدى الملاحظة التالية :

ـ ارى انني التقطت التشابه .

واجابه الآخر :

ـ إذا لم يتم التقاط الشبه فمن الممكن إضافته . ولكنني لا أعرف كيف ستضيف جمجمة . الا ترى ان راسك دون جمجمة .

كان الحكم قاتلاً مع انه في هذه المرة ايضاً لم يخرج من مجال علم التشريح .

ينبغي ان يبدأ المشاهد ، طبعاً ، بمسائل التشريح . والأكثر واقعية الإبتداء دون افتعال بالنظر من مسافة مناسبة تسمح لنا بالاحاطة بكامل اللوحة . هذا هو اول انطباع وأول تقويم . إنه عفوي ، ولكنه يكون حاسماً في اغلب الاحيان . إذ من خلاله سيتقرر استمرار التوقف امام اللوحة او إهمالها . ومن ثم ننتقل الى البناء الفكري ، او بكلمة اخرى إلى الجانب الايديولوجي او المحتوى ؛ نحو الطابع الفيزيولوجي والنفسي للأشخاص، نحو الحل التناسقي لا كتنظيم للمساحة وحسب بل كعلاقات داخلية ، نحو سمة الصورة الخاصة ، والتجسيد التكويني ، التلوين ،

لخط الرسم الذي يقتضي أن نتتبع من قرب مدى النسيج التلويني ـ كي نعود في النهاية إلى موقع الإنطلاق ونحاول ان نعمم انطباعاتنا ، كي نؤسس كامل إدراكنا الحسي للعمل ، وأن نحس جوه بغنى وتفكير، وكذلك حاله وإيقاع هذه الوحدة المتكونة عضويا التي لا يمكن النظر اليها أساسآ إلا جزءاً فجزءاً .

بقدر ما تمثل هذه العملية المعقدة من التتبع احتكاكاً شخصياً غير مقصود مع العمل يكون زائداً ، وأحياناً يكون مضراً أن نقيدها بقواعد صارمة أو بمنطقية ملزمة . الاهم هو أن ندرك أن اللوحة . سواء كانت إلى هذه الدرجة أم تلك ، تستحق الاهتمام ، لا يمكن أن تقوم وتوفى حقها كمحتوى بنظرة خاطفة ، إذ بمقدار ما تبدو لنا بسيطة في الظاهر ، فإنها تمثل وحدة عضوية لعناصر كثيرة وإنه دون معرفة هذه العناصر يصعب ان نتوصل إلى الفهم الكلي للشكل . وفيما يتعلق بالأعمال الهامة فعلاً فإنها تغنينا أكثر فأكثر بقدر ما نتأملها بعمق .

إن المختصين الذين اكتسبوا المعارف اللازمة ، ودربوا حواسهم ومشاعرهم إلى درجة كافية يستطيعون المرور دون حاجة للتحليلات الاولية . لكن ذلك نتيجة للتجربة المكدسة وليس نتيجة للفطرة المجردة ، الفطرة شيء هام في مجال الفن ، ولكن الذين يمتلكونها يندر أن يتباهوا بها . إن الذين يتحدثون بإفراط حول الفطرة يغطون بها ، اغلب الأحيان ، كسلهم الذهني وهوايتهم . ومهما يكن الفن بعيداً عن العلوم الدقيقة فإنه يتطلب براعة محددة مثله مثل علم الرياضيات أو الفلك .

إن التقبل الذي ندعوه الذوق أو الاحساس يمثل موهبة خاصة ، وهي ككل موهبة لا ينالها الجميع بدرجة واحدة . وهي ليست عظيمة راسخة بل تخضع للتربية اللاحقة والتطور. ثمة أشخاص محرومون تماماً من إمكانية التواصل الحقيقي مع الفن الكبير ، ولكن هذا استثناء . وهكذا

فالأمر الوحيد الذي يمكن أن نتمناه هو أن نحاول تطوير ذوقنا إلى أرفع مستوى ممكن ، دون أن نخشى الصعاب التي لا تذلل . إن ثاقبي النظر والفكر والعارفين الفن بدقة يكادون يكونون نادرين ندرة وجود الفنانين الكبار . إن تاريخ النقد الفني ، حيث تحاصر الوسطية دائماً القلة المتبصرة ، هو دليل كاف على ذلك .

وثمة أمر بالغ الأهمية للتواصل مع العمل الإبداعي ، وهو ضروري للجميع ويفتقر إليه الكثيرون . إنه الرغبة الصادقة . لا يتعلق الأمر هنا بالطيبة أو الامتلاء وعدم الأخلاقية . يتعلق الأمر هنا في أنه من النافع وفي أغلب الأحيان يكون من المناسب أن نقف امام اللوحة ونفترض ولو كفرضية علمية ، أنها يمكن أن تغنينا بشيء ، بغض النظر عن شعورنا بتفوق المؤلف المعروف أو غير المعروف . يتعلق الأمر بأن يكون لنا عقل ، وعلى الرغم من اعتبار الأمر فرضية علمية ، وأننا دون شك لا نخطىء وخاصة في تقويماتنا الاولى فإنه ليس قبيحاً ــ كما يجري لدى كل محكمة ــ أن يكون لزاماً قبل أن نصدر اي حكم ان نستمع بانتباه الى المتهم . ويتعلق الأمر أخيراً بالتبرير الأولي ، بأن اللوحة التي نحن أمامها قد تكون نتيجة ليال من الأرق ، للتفكير ، نتيجة للعمل المتوتر وان كل ذلك يتطلب منا بضع دقائق من الإهتمام الصادق .

هذه الرغبة الصادقة لا تلزمنا بشيء . إنها لا تلغي إطلاقاً حقنا في تجاوز العمل ، ولكن بعد أن نكون قد اقتنعنا بنقاط ضعفه . إن هذا لا يفيد الفنان بقدر ما يفيدنا ، فمن دون ذلك لا يمكن أن نغني إحساسنا ونطوره ، بل سنكون محكومين بأن ندور في حلقة أذواقنا الراهنة ناسين ان تطور الفن لا يسير في حلقة ولا يتكون في دائرة ميولنا الشخصية الصغيرة . كما هي مخيفة تلك التقويمات الظالمة التي أطلقت خلال مختلف العصور بسبب فقدان الرغبة الصادقة الأولية وحده ، بسبب عدم الرغبة باحترام تنفيذ فني وحتى بالسماح به إذا كان يخالف مفاهيمنا . لقد جرحت تلك التقويمات جمهرة من المجددين اللامعين لكنها في الوقت نفسه قد الحقت

العار بمؤلفيها. وإنها لسعادة حقيقية أن التاريخ لم يسمح بترسيخ اسماء الكثيرين من هؤلاء القضاة الذين لا يخطئون .

ولان المسائل الكبرى تظهر في أوقات غير نادرة في تنويعات أصغر فإنني اتذكر احد اقربائي الأبعدين وهو من محبي الرسم المشغوفين . حين اقول الرسم آخذ بالاعتبار أكثر ما آخذ الرسم الأكاديمي والميثولوجي المتمثلين كما هو معروف في الكثيرات من النساء العاريات ، كان الجدار فوق سريره مزيناً بكامله ببطاقات موضحة ، كي يستطيع أن يتخلص من الارقام ـ كان يعمل محاسباً ـ وأن يجيل نظره المفتون على اجساد سوزانا في الحمام وليدا مع طائر التم ودانيا تحت المطر الذهبي وايو في حضن الغيمة .

كان قريبي أكبر مني سناً بحوالي أربعين عاماً ولهذا كان يرى أن من واجبه ان يعظني وأن يحميني من تأثيرات الحداثة الخاتلة التي كنت متأثراً بها كثيراً ككل شاب غر . وعلى الرغم من أن قريبي تجاوز الثمانين فقد مات وهو مقتنع بأن مانيه ومونيه مشعوذان . وكان يجزم :

ـ ينبغي أن يكون الرسم متقناً وكاملا ككل عمل آخر . وإذا كان المهم أن يلمع كيفما اتفق فانا استطيع ذلك .

ـ هل جربت ؟

ـ لماذا ينبغي أن اجرب . التلطيخات ليست صعبة . المهارة هي الصعبة .

ـ والدهانات ؟ اي دهانات لدى هؤلاء الناس !

ـ في الحانوت قدر ما تشاء من الدهان ! الرسم ليس دهانا .

ـ الا تعبر هذه الدهانات عن شيء ؟

ـ لو عبرت عن شيء لاودنا فهمه ...

ـ بإعداد معين .

ـ الفن لا يحتاج للإعداد . « موناليزا » تقبل دون إعداد .

ـ يقول الناس إنها غامضة .

ـ المرأة دائما غامضة . ومهارة الكلاسيكي في كونه تقل هذا الغموض . إن « موناليزا » و « دفن السيافين » . و « عذراء سيكستين » يفهمها جميع الناس .

ـ وماذا تفهم من « عذراء سيكستين » ؟

ـ ما زلت شابا حتى تختبرني .

كنت استطيع أن احزر ما يفهمه دون أن اختبره . من المحتمل انه يفهم ان والدة الإله كانت امرأة جميلة ، كما كان الطفل يسوع طفلا حبيباً . ومع ذلك لم يكن قريبي مع والدات الآلهة على الرغم من انهن كن واضحات . إن البطاقات الإيضاحية تمثل نسخا عن الاكاديمية الالمانية من اواخر القرن ، حيث الجميلات الأسطوريات يتمثلن في نساء المانيات ضخمات ذوات مؤخرات سمينة . العذراى ، طبعاً ، مغزاهن الخاص في الفن ، ولكنهن كاسيات دائماً مع الأسف .

كان قريبي رجلاً ذا مبادىءصلبة إذ انه كما قلت ظل حتى النهاية على موقفه من مانيه ومونيه ، ولن نتكلم على فان غوغ . وهو لم يالفهم حتى حين كانت نسخهم تتدلى من كل ثاني مكتبة . ثمة اناس لم يتآلفوا حتى الآن مع دوران الارض . إنهم لا يرفضونه مباشرة ، ولكن يصعب عليهم قبوله . إن إمكانية أن تكون الارض مسطحة تبدو مطمئنة اكثر . التسطح يوحي الشعور بالامن ، في حين ان الكرة قد تقطع لك احد الادوار ، والحقيقة انها تدور ...

قد يكون مانيه ومونيه مذنبين تجاه انفعالات القريب ، وفيما يتعلق بالذوق أيضاً لا ذنب للقريب . لا أحد يمكن أبداً أن يلزم بأن يعجب بهذا أو ذاك . إن ذنبه الوحيد هو فقدانه الرغبة الصادقة . لا أدري ما الذي كان ينفره أكثر — تعسفية التجريبية أم صلابة رأسي — ولكن حين يبدأ يتكلم على الانحطاطين المكروهين يحتدم احتداماً شديداً . كان مقتنعاً بأن الاعيب هؤلاء المشعوذين موجهة ضده شخصياً ، كي تهيجه أو تجعله يتردد . وحين كنت أحاول تذكيره بأن مانيه ومونيه ميتان منذ زمن بعيد، وأنه هو نفسه معروف في الغرب كموضوع للاغتيال الانحطاطي ، كان هذا وحده يزيده اهتياجاً . وكان يقول :

— لا ، هذه لن تمر .

— أي « هذه » ؟

— لدى هؤلاء النصابين الكثير من العافية !

إنه يلفظ « النصابين » ماطاً النون ليشدد اللفظة ، حتى لتعتريك الرعشات . ولقد توفي دون أن يتنازل قيد أنملة أمام الإنحطاطيين . ولو سمح بوجود مقدار غرام من الرغبة الصادقة في قلبه لاعترف على الأقل بـ « افطارعلى العشب » و « أولمبيا » حيث رسمت نساء عاريات . لست متأكداً في الواقع من أمر « اولمبيا » فإنها عجفاء بإفراط بالنسبة لذوقه ، ولكن « إفطار على العشب » . . .

الآن ، إذ افطن إلى هذه الأمور القديمة أشعر بالارتياب بأن حدته الصماء قد تكون نتيجة للخوف من الإذعان . يهتاج لدى فكرة أنه يكاد يكون مستعداً للتراجع أمام « إفطار على العشب ». المرأة العارية في هذا « الإفطار » ما كانت تقف وقفة سيئة بين بطاقاته — بين الأمازونا « المتينة لشوك و « سوزانا » بوكلين السمينة .

أن نكون صادقي الرغبة ... كم يبدو ذلك بسيطاً في المستوى المجرد وكم يبدو عسيراً على التطبيق . حين نصدر تقويماتنا الرافضة نكون دائماً مقتنعين بأننا نفعل ذلك لا لأننا محرومون من الرغبة الصادقة، بل لأن العمل المقوّم يفتقر إلى التوعية . ومع اننا نعلم أن كل واحد قد يخطىء ، فقد اعتدنا على أن نظن أن الآخرين يخطئون . وبقدر ما نتسامح تجاه انفسنا يكفي كي نتقبل أن شيئاً اكثر حداثة يحتوي على جدارات ما ، أي يحمل سمات نعتبرها نحن جدارة .

قال تيوفيل غوتيه في حينه : إن اقصى حد لجسارتنا هو الجسارة التي نصل إليها حين نكون في العشرين من العمر . هذه الحكمة تبدو وكأنها قاعدة عامة ، وعلى كل حال فإن غوتيه قد اثبتها من خلال تطوره الشخصي . اذواق الشاعر التجديدية تقف عند رومانتية دولاكروا ، الذي اعجب به في شبابه . إن حكم غوتيه قطعي بقدر ما هو قطعي حكم قريبي على مانيه .

ليس مانيه الفنان الوحيد الذي اثار حدة الجمهور بإبداعاته غير المألوفة . فطوال قرن بكامله نال جميع الفنانين المرموقين ــ من اينغر حتى بيكاسو ــ نصيبهم من المسبات والإنكار ، التي لم يطلقها المشاهدون وحدهم بل والنقاد ذوو المكانة في زمنهم . التصادم هو دائماً ذاته : التصادم بين التقبل العام وبين غير المعتاد ، بين الذوق التقليدي وبين التعدي على محدوديته. يدور الخصام أحياناً حول الجانب الايديولوجي الفكري من العمل الابداعي ، ويدور في أحيان أخر حول فرادة التنفيذ في الرسم . وقد اثار مانيه الحنق من الناحيتين .

اليوم وطوال قرن كامل ، ما زلنا لا نستطيع استكناه اسباب هذه العاصفة في كاس من الماء . والنتيجة رد قاس . فالأمر لا يتعلق بعاصفة في كاس ماء ، بل هو بداية التمرد التجريبي الذي قاد الى نتائج عميقة في كل تطور الفن اللاحق ــ فهل هذا الرد القاسي نتيجة شرعية . مانيه ليس متمرداً ولا تجريبياً وخاصة في مرحلة « أولمبيا » . هذه اللوحة

والى درجة اكبر « إفطار على العشب » لا تحتوي على اي شيء ثوري .
ان مانيه البرجوازي قد حافظ في نسق هادىء على اذواق زمنه الجديدة
لكنه ما كان ثورياً إطلاقا . إن تآليفه في الرسم لا يعرف سوى الله كـم
هي بعيدة عن اجساد كوربيه العارية ، الذي اثار رسمه منذ زمن بعيد
لا خصومات بل اثماناً سخية .

إن الخصام حول لوحات مانيه منذ ١٨٦٣ يشبه الى حد بعيد
الخصام الذي نشب قبل ١٣ سنة حول « المستحمات » لكوربيه . إن
المعلم الماهر من اورنان قد اثار هياج المجتمع الطيب بالجلافة او إن
شئتم بجرأته على أن يرسم التناسب في امراة لا وفق المعايير الكلاسيكية
بل وفق معايير مأخوذة من الحياة مباشرة ، إنها بترونة عمومية تظهر
للجمهور أقسام جسمها الخلفية الضخمة عارية . ان استفزاز مانيه
هو من الطراز نفسه . تكشف لنا « اولمبيا » كياناً موجوداً في الواقع ،
كما توجد النساء البدينات ، وهو من ثم كالنساء البدينات لا مكان له في
حضن الرسم المقدس . يتعلق الامر ، بالنصف عالم ، أو ما يسـمى
نفظاظة العهر الراقي .

لن نترك اية اوهام حول ان حضن الرسم الاكاديمي المقدس هو
مكان يعرف الله مدى نظافته . هنا تستلقي برفاه تصورات جميلات
عاريات ومواقف طريفة متاخمة للدعارة . ولكن هذه دعارة مبـودرة
ومعطرة جيداً ومصنوعة بأذواق راقية ومعللة بأعذارها مـن النـوع
الميثولوجي او المجازي حول موضوعها . لقد رمى مانيه كل ما يشـبه
ذلك ليكشف لنا العري النثري (بديل الشاعري ــ المعرب) ــ للبطلة
وخلقهـا .

ان الفنان حسب عادته ــ وهذا عادة بالنسبة له فعلاً ــ قـد
« استعار » التناسق التأليفي مـن فينوس تيتسـان الاوربينية التي
قلدها سنوات طويلة قبل ذلك . ولكن لسوء حظ المشاهدين لا تستلقي
فينوس على السرير وإنما امراة يبدو عريها فاضحاً لانها غير مصـورة

بالمعايير الكلاسيكية ، ووجهها الملتفت الى الجمهور يعبر عن عدم الحياء البارد لسيدة اعتادت الظهور بكساء حواء . وكي لا يبقى أي شك فيما يتعلق بمهنة المرأة يظهر الرسام على المستوى الخلفي خادمة زنجية تحمل الباقة التي جلبها زبون مداوم .

وفيما بعد أيضاً سينكب مانيه على العمل في مواضيع مماثلة ، كما في « إفطار على العشب » حيث ثمة امرأة نصف عارية وأخرى عارية تساكنان سيدين يرتديان ملابسهما ، وكذلك أيضا في عمل مثل « حفلة تنكرية في الاوبرا » و « السلطانة » و « في المقهى » و « نانا» وبمقدار ما اللوحة الأخيرة مرتبطة برواية زولا ، نستطيع ان نلحظ أن الرسام مثله مثل صديقه زولا ، ومثل أغلبية الطبيعيين يعير اهتماماً محدودا نحو الجنسانية الفاضحة في الخلق البرجوازي .

ولكن لا ينبغي ان نمضي بعيداً فنعتبر مانيه باحثاً اجتماعياً ما ، أو معرياً مثل بول فاليري مثلاً . يؤكد فاليري : « إن اولمبيا العارية والباردة هي هولة الحب المبتذل .. اولمبيا تصدم ، تبعث هولاً مقدساً ، تفرض وتظفر . إنها شغب ، صنم ، إنها تكون وتعميم لسر بؤسي للمجتمع . راسها فارغ ... « اولمبيا هي القذارة الحقيقية ، وظيفتها تتطلب الجهل الرزين والساذج لعدم معرفة أي خجل ، الكاهنة الحيوانية في معبد الإلاهة فيستا ، المنذورة للعري الكامل ، توحي بالبربرية البدائية ، والوحشية الطقوسية الكامنة والمتغذية في اخلاق وافعال التعهر في المدن الكبيرة » . هذا التعبير المتباهي يصعب ربطه بصورة المرأة في لوحة مانيه . إن مانيه هو فنان الانطباع الحسي وليس فنان التحليل المعمق . إن الصياغة التشكيلية والتلوينات الارستقراطية للايقاعات الصدفية والوردية والخضراء القاتمة قد تكون تهمه اكثر من قضايا التعهر في المدن الكبيرة .

وفي هذا المجال يبدو لنا زولا اقرب الى الحقيقة إذ كتب في رسالة مفتوحة موجهة الى الفنان وقد نشرت دفاعاً عن الفنان حيث قال :

« يخشى الجمهور تماما مغامرة أن يفهم مزاج الرسام ... كانت ضرورية لك امراة عارية وقد اخترت اولمبيا ، اول من ظهرت لك ،وكانت ضرورية لك الانوار والبقع اللامعة فوضعت الباقة .. وكانت ضرورية البقع السود ووضعت في احدى الزوايا زنجية وقطة .. »

الامور ، طبعا ، ليست اولية هكذا . فالرسم لا يذعن للمزاج ولتوزيع البقع المضيئة ، بحيث يتقبل اشكال الازهار أو القطط . ولكن زولا الذي كان يعرف مانيه جيدا قد ادرك تماما أن الفنان يهتم بالتشكيل اكثر مما يهتم بالناحية الخرافية من اللوحة ومن ان ينقل الى الجمهور قصة مثيرة غير نظيفة في اثارة الفضول .

المسالة هي ان توليفات مانيه تستدعي السخرية والسخط وكذلك تنفيذه التصويري . انه تنفيذ ليس فيه حتى الجراة التي تفوقت بها بعض رسوم كلاسيكيين من امثال رامبرانت وغريكو وفيلاسكيتس او غويا . إنه تنفيذ من قبل ملون اكثر احساسا وفطنة ، انه رسم فاتن نضير سيصبح من الان فصاعدا أكثر حرية ، أكثر اقتضابا ، وأكثر استفزازا للاذواق المحافظة . ومع ذلك فان هذا الرسم منذ اطلالته قد اثار كل ذلك الانزعاج حتى أن المحلل الاخباري لجريدة « ايبوك » قد حذر من انه قد يؤدي إلى « التمرد » .

بالامكان وضع انطلوجيا صغيرة ولكنها ذات دلالة كافية من خلال ردود الفعل التي اثارتها « اولمبيا » . كتبت جريدة « غران جورنال » : « لم ير الانسان ابداً خصاماً بمثل هذا المفعول التقويمي : « اولمبيا » إنها أنثى غوريلا من حيث الجنس . » وقالت جريدة « كونستيتيو سيونيل » إن اللوحة قد استثارت « ضحكات خصامية تقريبا من قبل من انجذبوا لزيارة الصالة تجاه العمل الذي أطلق عليه (واضعه) اسم « اولمبيا » . وكتبت جريدة « لابرس » « تكوم الجمهور كما في معرض الجثث المجهولة امام « اولمبيا » المتفسخة للسيد مانيه . إن الفن الذي يهبط إلى هذا الدرك لا يستحق حتى الإدانة » . وكتبت جريدة « بتي

جورنال » « عالم السيد مانيه ! سخرية تدمر لوحاته . » وكتب جول كلاريتي في مجلة « ارتيست » سائلا : « ما هي هذه الجارية ذات البطن الأصفر ، والموديل المنفر الذي لا يعلم سوى الله أين وجد والذي هو اولمبيا ؟ » أما ابنة تيوفيل غوتيه فقد كتبت في مجلة « انتراكت » : « للمعرض مهرجه .. بين جميع الفنانين ثمة إنسان منشغل بأن يتشقلب ويمد لسانه . »

أما رد فعل غوتيه نفسه فكان أكثر جداً ، لكنه ليس أكثر تساهلاً أبداً : « وفق رأي الأكثرية ، يكفي أن تمر وأن تبتسم . هذه غلطة . للسيد مانيه شرف أن يعرض أحد الأخطار . لقد مر الخطر الآن . لا يمكن توضيح « اولمبيا » من أية وجهة نظر ، حتى لو قبلتها من أجل ما هو موجود في الواقع ـ نموذج « موديل » أعجف متمدد فوق فراش . إيقاع الجسم غير نظيف ، الموديل ـ صفري . الظلال موضوعة بواسطة قطع من الدهان أكثر سعة أو أكثر ضيقاً . قد نجد عذراً للقبح ، ولكن الحقيقي ، المثقف ، المظهر بتأثير لوني جذاب . يؤسفنا أن نقول ذلك ، لكن ليس هنا سوى الرغبة ، مهما كان الثمن ، بلفت النظر » .

وكانت السخريات أحياناً تستمر على صفحات الصحافة لا بهذه النبرة الأكاديمية : « الكاهن العظيم لمدرسة التلطيخ الرسمي ... » ... « بائس هو الذي يرسم نساء خضراوات بفراش لغسل الأواني ... » ليس للفن ما هو مشترك مع هذه الغرائب القبيحة ، ثمرات الغرور والوهن ... » « هذا الفن الجلف، سقط الى حيث يباري الدهانين... » « مانيه ؟ رئيس مدرسة لا يعرف كيف يرسم ولا كيف يصور .. » « إن رمي نتاجاته من الصالة يمثل معياراً للأمن الاجتماعي .. » « قضية حياته عبارة عن مزبلة ضخمة »..« أحس انني لست بخير : هذا الرسم يستثير الرغبة بالتقيوء » .

هذه الردود للفعل اللطيفة وخفيفة الظل التي اخترنا منها باقة صغيرة لا غير قد وجهت في جوقه موحدة من قبل المجتمع المثقف في فرنسا

المتحضرة ضد العمل الإبداعي الذي سيحتل بعد اربعين عاماً مكانه الجدير به بين الروائع في اللوفر . ولكن الاربعين عاماً لا تكون أحياناً فترة قصيرة من فترات التاريخ . في هذه الأربعين عاماً سيقطع تمرد التجريبية الكبير، ستطرح مهمة تجديدية لمعلمين مثل فان غوغ وسيزان، وغوغين، وستظهر مدارس مثل ، الهوميناريزم والتركيبية والعاطفية والفوفيزم . في عام ١٩٠٧ بالذات ، حين كانت « أولمبيا » بالحاح من كلود مونيه قد بلغت ذروة مرحلة طريقها المظفر من متحف لوكسمبورغ الى صالة اللوفر كان براك وبيكاسو يرسمان أول لوحاتهما التكعيبية . أما أحفاد البرجوازيين الذين سخروا من مانيه فقد سخروا بالاسلوب نفسه من ماتيس ، وروو، وفلامينك وديرين . لم يتغير شيء في الدراما إذا لم نأخذ بعين الإعتبار تبدل الأبطال . إن المهزلة المأساة الحقة هي التي تقع فيها المأساة على الفنان بينما تنظر المهزلة محملقة .

حتى هنا يعتبر الأمر واضحاً إذا لم يكن مريحاً . يتجاوز الجمهور غير المثقف الروائع بسبب عدم الفهم ، ويتجاوزها المختصون المعروفون لان مداركهم لا تنطلق من ناحية حدود التقبل العام . ولكن ماذا سنقول حول التفسيرات المتناقضة والتقويمات غير المتناسقة ، وظواهر قصر النظر والإهمال وحتى الرفض حين تمس أعمالاً معروفة عالمياً لمعلمين معروفين منذ زمان بعيد إذ عملوا واشتهروا قبل قرون ؟ ألم يصبح مبتذلاً أن نتكلم حول حكم الزمن القطعي وغير المتحيز ؟ الا يغفو الزمن قبل ان ينفذ وظائفه المصيرية ، ثم الا يتبدل حكم الزمن القطعي ؟

الزمن ، طبعاً ، لا يغفو ، فهذا ليس من طبيعته ، يمكن القول سريعاً إنه بطبيعته اكثر حركة من المتوقع وان تقويماته تمثل عظمة راسخة ... الزمن .. ولكن اي زمن ؟ وكم من الزمن ؟ اتمضي عشرات السنين او القرون كي نستطيع ان نقول إيجابياً ، إنه هذه المرة ، إنه في آخر الامر ، انه في النهاية التي ما بعدها نهاية ، قد قال الزمن كلمته الاخيرة ؟ إنه لسر .

إن روائع النحت اليوناني ـ الروماني قد طرحت في العصر القديم باعتبارها مثال العبقريات الانسانية . ثم حل زمن آخر . وانطمر المثال عميقاً طوال ثلاثة عشر قرناً بالمعنى الحرفي والمجازي للكلمة . ثم ظهر أن الزمن قد ادرك انه أخطأ ، وانه يرغب في إصلاح غلطته . واعاد الانبعاث من جديد اعتبار الفن التشكيلي الكلاسيكي وحتى النهاية هذه المرة . وطوال ما يقارب خمسة قرون ومنحوتات الحضارة القديمة المرمرية تعتبر النموذج الأعلى للتقليد . ومن جديد يتقلب الزمن .. فينوس الوحوم تبهت أمام عبيد ميكيل انجلو الساجين . وميرون وبوليكليت وليزيب ظهروا مهملين بسبب نماذج مصر وما بين النهرين . وتحول الإنجذاب إلى الحضارات القديمة إلى سبب للسخرية . ووصل الأمر إلى اعتبار منحوتات القبائل الافريقية الخشبية ، والفخاريات القادمة من اميركا اللاتينية تثير من الإعجاب اكثر مما تثيره الأعمال المرمرية الرومانية ... وأما الزمن فصمت دون اكتراث .

إن الفن الأنيق الهش للمعلمين اللطفاء من القرن الثامن عشر ـ بوشيه ، فراغونار ، لانكريه لوموان ـ قد ألقي في المستودع بعد الثورة الفرنسية . وبقي طويلاً ولكن ليس نهائياً . في حوالي نهاية القرن رمم الأخوان غونكور ونقاد آخرون في كتبهم اعتبار هؤلاء الفنانين ونما الاعجاب بهم حتى صار موضة ، إلى زمن طويل ولكن ليس نهائياً . عصرنا الراهن ليس ودوداً جداً تجاه المعلمين اللطفاء . ثمة من لا يأبهون بهم تخصيصاً . ومن المحتمل ان يستمر ذلك طويلاً ولكن من يعلم ، هل سيكون نهائياً .

ولكن كلاسيكية عصر الثورة لاتستطيع أن تباهي حتى ولو بانبعاث مؤقت واحد . ايعود ذلك لكون جوره كان مفرطاً في فظاظته ام لانها ظهرت متطاولة جداً ثم أنها بعد الجراح القاسية التي وجهتها لها الرومانسية دون اكتيار وتركت المسرح تماماً واختفت عن مدى رؤية عشاقها . قد يكون ذلك إلى الابد ، وقد يكون ـ لا ..

لا يستطيع الانسان ان يكون واثقاً من شيء ما دام الأسلوب الحديث والفن الجديد ، الفن الساخر بقسوة ، قد تحول طوال نصف قرن إلى موضوع للسخرية ومرادف لانعدام الذوق ، ومنذ عشرين علماً إلى موضوع للعديد من الدراسات الجديدة ، وإلى موضع للتعاطف والإعجاب .

لا يستطيع الانسان ان يكون واثقاً من شيء ما دام الأسلوب فقير الدم ، الارديكو ، وقد ظهر بعد الحرب العالمية الأولى ثم نسي تماماً قبل الثانية — هل نسي تماماً ؟ إنه الآن في مركز الرجوع إلى الموضة القديمة. في حوالي اواخر الخمسينات ، حين طفت في سوق باريس الضخم للأثريات القديمة ، كرهت ان انبش وسط كل انواع الفخاريات عن أعمال الارنوفو والارديو البرونزية والخزفية والكريستالية . كانت تلك اكواماً من الاشياء العتيقة ، تباع بثمن بخس ، ولكنها اعتبرت عملياً ليست للبيع . لقد غسلت تلك الاشياء العتيقة ولمعت بالطريقة المناسبة لتزين واجهات مخازن الاثريات القديمة . أسعارها غير محددة كي لا يجفل عابر السبيل . إلى متى ستستمر هذه الموضة ؟ سلو الزمن .

واخيراً تحقق ما لم يكن متصوراً بتاتاً . فالأكاديميائية التي شتمت ولطخت ، والتي نالت غير القليل من الكراهية تخرج ، بدورها ، من قبرها مثل اليعازر شاحب شفاف . إن طيوف اولئك الذين امتدحوا كل ذلك الامتداح وذموا كل ذلك الذم من كهنة صالون البرجوازية الكبار — ميسونيه ، بورغو ، كابنيل ، كاروليوس — ديوران ، وانير — يسيرون في مواكب احتفالاتهم المالوفة من خلال النقوش والمعارض التجارية والنكوصية . طويلاً أم إلى الأبد ؟ سلوا الزمن .

التقويمات المرحلية ، هي طبعاً ، أمر واقعي . كل ما لك يعمل احياناً على تنظيف المستودع ، واثناء التنظيف يذهب شيء إلى القمامة ويذهب شيء آخر ، يكون قد رمي ظلماً ، ليوضع في غرفة الاستقبال. كل عصر ، وكل مجتمع ، ونرغب في ان نقول إن كل جيل ، يأتي بتقويماته

الجديدة ، المختلفة عن سابقتها اختلافاً جذرياً أحياناً ، واختلافاً في بعض التلوينات أحياناً أخرى . ولكن أين تبقى حينئذ أحكام الزمن التي لا ترحم ؟ وأين الجوهري أكثر من سواه ، أيـن منطق التطور ؟ أفي أن سيزان المهزأ قوّم أخيراً على انه الأجدر ، أم في أن كابانيل الذي نسي نسياناً عادلاً يبعث من جديد ؟

إن التوجه الطبقي نحو كل هذا اللغو يمكن أن يوضح لنا أشـياء كثيرة . الفوضى في الحياة الروحية لمجتمع غارب ، سـقط في التسيب وعانى الحنين الحق إلى الماضي والباحث مرتعشاً في انهياره عـن شيء ثابت يتمسك به ــ هذا وحده يعطينـا ما يجعلنا نفهـم جوهـر بعض الشذوذات . بعضها لا كلها . لأنه في الفن تكون السمات الاجتماعيـة أكثر جلاء ، وأكثر تدخلاً مما هي عليه في الحيـاة السياسية . فليس وسط المبدعين الفنيين وحدهم بل أيضاً وسط مدرجات صالات الغرب عمليات متناقضة معقدة ، ثم لا يتبع ذلك في اية حال ان يدور الكـلام حول أي قيم متينة أصيلة . قد يبدو هـذا لا معقولاً لكنه ليس ثمـة ما يعري الأخلاق البرجوازية مثل كون دوميه أو مونييه ، مثل فالتون أو روو ، مثل كولفيتس أو سيليه ، مثـل غروس أو مازاريل هـم في السنوات العشر الأخيرة ليسوا فقط موضوع دراسات لا حصر لها بـل وموضوع مضاربات تجارية رابحـة . إن نتاجاتهـم تشتريها حتـى البروليتاريا . وتشتريها البرجوازية .

ومع ذلك ووسط كل هذا اللغو من المقبول ان نعتبر الزمن في النهاية يقول كلمته الثقيلة الحاسمة ، وأن كبار المبدعين سينصفون ، عاجلاً أم آجلاً ، وسيحتلون المكان الذي يستحقونه في التاريـخ ، وإن اعتبـارهم يبقى عصياً على الدمار أثناء التقويمات الضرورية والموقتة ، وحتى في حالات تنظيف البيت التي تدعى ثورية هل نستطيع أن نتوقع ان بعضهم سيحاول ان يضع موضع الشك روائع الكلاسيكيين من امثال ريفايلو ورامبرانت ؟

نستطيع نعم . ولا يقوم ذلك على أساس من الظنون القائمة بل على الوقائع الفظة . سأسمح لنفسي بتقديم مثال واحد ، كي نستطيع النظر إليه بمزيد من التفصيل . يتعلق الأمر تحديداً برمبرانت الذي برز باعتباره اكبر فنان في جميع الازمنة وجميع الشعوب . ويتعلق الأمر بأشهر اعمال هذا الفنان « طواف ليلي » ــ الأسطوري .

لم تتعب لوحة رمبرانت جيلاً واحداً من المختصين وحسب . كتب إميل فيرهران يقول : « أبداً لم يبد اي عمل محيراً إلى هذا الحد . لم يستطع احد ، حتى الآن ، ان يحل الالف عقدة في هذا اللغز » إن هذا العمل غير يسير على الشرح ــ وهذه هي النقطة الوحيدة التي اجتمعت عليها الآراء . اما حين نتقدم من العمل نفسه فتبرز الآراء المتعارضة على خط مستقيم حول مغزى اللوحة ككل وحول معنى تفاصيل محددة ، وحول ميزة الأسلوب وخواص التنفيذ ، حول قيمة العمل ومكانه في إبداع رمبرانت وفي بانوراما التصوير العالمي . ليس ثمة راي واحد يقبله الجميع وليس ثمة سؤال وصل الباحثون إلى اتفاق حوله .

إن اختلاف الآراء حول « طواف ليلي » يسهل تفسيره بتعقيد المادة المدروسة . ولكن فلنتمهل في تبرئة الدارسين بسبب صعوبة الموضوع فالموضوع ، اولاً ، لا يبدو لنا معقداً إلى هذا الحد . وثانياً لان مؤهلات الاختصاصيين تختبر بالمهمات الصعبة وليس بالسهلة . المحطة الأولى ستكون حول تعارض الآراء وتناقضها على خط مستقيم وحول ما إذا كان ذلك يعود إلى تباين وجهات النظر والأذواق أم إلى اللامبالاة بالحقائق أم الجهل الكامل بالحقائق . إن تاكيد شيء من هذه الأمور قد يكون غير متوقع . ولكننا نؤكده بكومة من الامثلة .

إذا كانت « طواف ليلي » معتبرة عملاً لغزياً ، فإن «داود وشاول» ما كان يمكن ان تحظى بمثل تلك الشهرة . لقد استعمل رمبرانت الأسطورة التوراتية التي جاء فيها ان الملك شاول كان يحسد داود الذي اشتهر ببطولته في النضال ضد الفلسطينيين . رغب الملك مرة أن يعزف

له داود على القيثارة « وحل روح شرير في شاول ... وأراد شاول أن يشك داود بالرمح .... ولكن داود قفز وأصاب الرمح الجدار » .

لقد اختار لحظة متوترة قبيل الصدام كفنان خبير . ومع ذلك هاكم كيف قدم لنا ثلاثة مؤلفين تفسيرهم للصورة .

رأي ميير هو الاكثر سذاجة . « تصور رامبرانت اللحظة المناسبة لاستعمال السلاح. التقط لدى شاول قوة الغضب الذي لم تستطع حتى الموسيقى أن تروضه » .

وعلى العكس من ذلك يرى جان ليماري ان شاول قد انفعل بالموسيقى : « اصابع داود الخبيرة ترتعش فوق القيثارة كي تنتزع دمعة من شاول ، المتفرد في جنونه » ومع الأسف لم يوضح لنا الناقد كيف أن شاول المتفرد في جنونه يمكن أن يتأثر باللحن .

ولكن هذا الاختلاف في الراي امر بسيط إذا قورن باللؤلؤة التي حملها لنا روبير ريه . فبعد أن يبلغنا انه يعتبر « داود وشاول » قمة إبداع رمبرانت يصوغ بجملة موجزة مغزى اللوحة : « لقد غاص شاول الهرم في ضيق مأساوي » ثم يتركنا نقرر ما إذا كان شاول قد قرر أن يقتل داود بسبب الضيق ـ الأمر محتمل في البداية لو أن داود عزف عزفاً سيئاً ـ أو ان روبير ريه ، ببساطة ، لا يعرف معنى الأسطورة ، إذ لم نتكلم على معنى اللوحة ، التي اعتبرها هو نفسه قمة منجزات إحدى العبقريات . وقد يكون غير زائد أن نوضح ان الاقتباس المستغرب ـ وليس الوحيد ـ مأخوذ من مصدر محترم « تاريخ الفنون العام » .ان روبير ريه نفسه كان أستاذاً في تاريخ الفن طوال سنوات كثيرة في باريس .

ولكن دعونا ، قبل ان نقع في التشاؤم المسبق، ان ننتهي من تفسير «طواف ليلي» . قد يكون الافضل من أجل اكبر الوضوح أن نبدأ بوصف

موجز للوحة . ولكن هذا كان سيقودنا في النهاية إلى تكرار لا مفر منه، وكذلك إلى الإيحاء مسبقاً للمشاهد برؤيتنا . ولهذا سنعرفه أولاً برؤية الآخرين إذ نطرح قبل كل شيء كلمة أحد الممثلين المحترمين لعلم الفن الفرنسي مثل يوجين فرومانتين .

إن يوجين فرومانتين (١٨٢٠ ــ ١٨٧٦) إذا لم يكن شخصية بارزة جداً في تاريخ الثقافة الفرنسية في أواسط القرن الماضي فهو شخصية ذات سمات خاصة ــ فهو أديب، ورسام وناقد فني. لقد اشتغل بطموح كبير في مجال الرسم وحاز على شهرة جيدة كفنان مستشرق بمناظر من الجزائر ولكنه بقي في ذاكرة الأجيال لا بتلك المناظر وإنما بكتاب ــ « دومينيك » الذي ما يزال يقرأ حتى اليوم . إن «دومينيك» هو محاولة لرواية نفسية ، حازت على تقويم رفيع من قبل جورج صاند ، وسنت ــ بوف ومبشليه . ويبدو أن فرومانتين نفسه كان يدرك أن إمكانياته الأدبية تفوق إمكانياته في الرسم ، لأنه قال إنه عبر في الكتاب عن «القسم الأفضل من نفسي الذي لن يجد ابداً مكاناً له في اللوحات » .

وإنه لمثير للفضول ان فناناً محترماً في زمنه يبقى حياً في التاريخ باعتباره كاتباً . والأكثر إثارة للفضول هو أن فرومانتين قد نجح أيضاً في أن يبقى باعتباره ناقداً فنياً . إنه من بين قليل من نقاد القرن الماضي الذين ما تزال كتبهم تقرأ وتنشر . ويتعلق الأمر خصوصاً بمقاله غير الكبير : « معلمون قدامى » الذي نشر قبل وفاة المؤلف بزمن قصير . في هذا العمل المكرس للفنانين البلجيكيين والفنلنديين اهتم فرومانتين بإبداع رمبرانت وخاصة « طواف ليلي » . إن تقويمه للمعلم الكبير فيه الكثير من التناقض . اما تقويمه « لطواف ليلي » فإنه مدمر تماماً .

وإنها لاشارة إلى استقلال الرأي والجسارة النقدية أن تنكر جدارة لوحة ظلت طوال قرنين كاملين تعتبر رائعة لا مثيل لها ولكن المجال الفني ليس حلبة سيرك والراقصة الجسور على الحبال لا تعني الشيء الكثير بحد ذاتها . وقد يكون المؤلف نفسه قد ادرك أنه قد تنكب تجربة فيها

مغامرة كبيرة ، لأنه حاول ان يعلل بالتفصيل استنتاجاته . لقد أتاحت له معارفه التخصصية ما يكفي من الإمكانات وأن فرومانتين أحد الباحثين النادرين الذين يعرفون كيف ينبغي أن يتم فحص إحدى اللوحات . والمسألة هي : هل تقبل المواقع التي تم النظر منها إلى اللوحة .

إذا أردنا أن نفهم تقويمات فرومانتين ينبغي أن يعرف أن الأمر يتعلق بإنسان مرتبط بالتقاليد ، والأدق ، بتقاليد محددة وكذلك بنسق محدد، هو أهلية ووضوح الفهم . إن فرومانتين منزعج من كومونة باريس فهي بالنسبة له انفجار فوضوي ضد النظام ، بينما هو يحافظ بشدة على النظام القائم ، في الحياة الاجتماعية وفي الفن أيضاً . هذا الفنان المعتدل في عاداته وفي تفكيره وفي إمكاناته الفنية يكون غالباً على صواب وسريع البديهة في ملاحظاته حول تيربورغ وريونسدال وبوتير . وقد التقط حقاً بعض سمات روبينس لأن روبينس خلال كل نشاطه التلقائي وحيويته وديناميته غير المحددة كان واضحاً ، وراضياً ، ونرغب في أن نقول بدائي من حيث الفكر والمزاج . ولقد نجح فرومانتين ، عموماً ، مع البلجيكيين وصغار الهولنديين ولكنه فشل مع الكبار . لقد هرب عموماً ليتوقف عند فيرمير الذي بدا له مفرطاً في « الحداثة » . قد يكون من الأفضل له لو أنه لم يتعرض لرمبرانت . لكنه فعل .

من الممتع أن نقتبس تحليل « طواف ليلي » باكمله لكن ذلك غير ممكن إذ يتعلق الأمر بعرض من ثلاثين صفحة . ولهذا سنكتفي بمقتطفات منفصلة . يبدأ المؤلف بالتأكيد على أن اللوحة « تخلو من أية فتنة . إنها تدهش ، تربك ، تفترض ، لكنها تخلو تماماً من الجاذبية .... انتم تعلمون أن « طواف ليلي » ـ بحق أو بلا حق ـ قد تحولت الى نتاج غامض وهذا أحد أجزاء اعتبارها الكبير ويحتمل انها كانت ستثير ضجة أقل في هذا العالم لو لم يستمر طوال قرنين الدأب على البحث عن مغزاها بدلا من البحث في جدارتها ولو لم تعتبر بهوس عنيد وبتأكيد لوحة غامضة » .

وبعد محاكمات أولية مماثلة يمضي فرومانتين الى تحليل العمل ذاته : « المشهد غير محدد ، فعلاً ـ يكاد يكون صفرياً ، وفي النتيجة فإن الإهتمام غير متعادل تماماً . ومنذ البداية يظهر نقص أولي في الخطة ، نوع من عدم الإدراك في التناول وفي الترتيب والتنظيم نوع من الصدق والقليل من تناسبات التصوير في التناسق العام » أما فيما يتعلق بالأشخاص منفردين « لا ارى واحداً منهم يمكن إعتباره نجاحاً ... إنها صورة « بورتريه » فاشلة مع مشابهة مشبوهة .. يمكن القول إن جميع هؤلاء الأشخاص دون يدين ... وهكذا فإنها « الأيدي » مرمية بغموض وغير مرصوفة في واقعها » .

لقد اعار فرومانتين اهتماماً خاصاً الى الفتاة الصغيرة الموجودة في السياق : « اريد ان اتكلم على هذه الشخصية التي لها وجه ساحرة « حيزبون » الطفولي والشيخوخي .... الذي اندس ، لا نعرف لماذا ، بين أرجل الحرس والذي ـ وهذا تفصيل لا يمكن تفسيره ـ يحمل ديكاً أبيض معلقاً على حزامه ، الذي في آخر اعتبار قد يكون معتبراً كيساً . ما السبب في دس هذا الشكل في الحاشية ، وهو لا يحمل شيئاً انسانياً ؟ إنها دون لون ، ودون شكل تقريباً . عمرها مشتبه به لأن سماتها غير مميزة . لها قامة لعبة ومشية آلية . لها مظهر شحاذة ، وهيئة ملكة صغيرة .. وقد يقول الانسان إنها قادمة من حي يهودي ، من حانوت الأشياء العتيقة ، من مسرح .. وإنها قد خرجت من حلم ، وقد ارتدت ما ليس مألوفاً .. إن فيها بريق نار شاحبة وارتعاشها وعدم تحديدها ... ما معنى هذا المخلوق الصغير ، المبتدع أو الواقعي ، الذي هو مشكل فقط ، والمتكون وما دوره الأولي ؟ لن اقول لكم .. لقد طرح هذا السؤال من هم اكثر خبرة مني دون أن يبتكروا ما يرضي » .

لدى فرومانتين في الحقيقة جواب جاهز ، لكنه احتفظ به ليقوله من خلال فم رمبرانت نفسه . يرى المؤلف انه لو سأل احدهم رمبرانت السؤال المذكور اعلاه لأجاب : « وضعتها كشريحة ضيقة من الضوء بين

المناضدة الكبيرة القاتمة لأنه كان يلزمني أن أحيي ببريق ما إحدى الزوايا المتجهمة من اللوحة ... إنني أحب ما يلمع ولهذا البستها مواد لامعة . »
من المحتمل ان رمبرانت كان سيجيب هكذا فعلاً ، لو كان ينحاكم من فرومانتين . والتحليل الطويل بكامله يقنعنا بان ثمة خلاف كبير جداً ما بين تفكير الفنانين .

ثم يتوقف المؤلف مفصلاً أمام مسائل التلوين ، الضوء ، البناء التشكيلي ليبرهن لنا ان الرسام لم يسو أمر إحدى هذه المسائل . ومن هنا الاستنتاج : « إنها لوحة تحمل مزاعم انها دراماتيكية ولكنها ليست كذلك . . كان على رمبرانت أن يصور جماعة من المسلحين . كان من الممكن ان يقول لنا ببساطة متناهية ماذا يودون ان يفعلوا . لقد قاله دون مبالاة ، بحيث لا يستطيع أحد أن يفهمه حتى في امستردام . كان ينبغي أن يقيم تشابهات : إنها مشبوهة ، شكلية خارجية ، وهي على الأغلب مشتبه بصحتها ، والتأثير التصويري : إنه تأثير بان اللوحة لا تفسير لها . الإتجاه ، والمكان، واللحظة ، والموضوع ، والناس والأشياء كلها مختفية في خيالات الظلال العاصفة للوحة الألوان .... الخرافة هنا في غير مكانها ، والحياة غائبة ، والفكرة لا تنجز شيئاً . وبقدر ما تقترب من الضوء تضيف عدم الثبات للغموض . إنها فوقية ، مضطربة ، ومصطنعة . إنها تشع من الخارج إلى الداخل ، إنها تذيب العناصر التي تنيرها . أرى فعلاً مواقد مضيئة ، ولكنني لا ارى شيئاً منوراً . إنها غير جميلة وغير صادقة وغير مبررة في « درس في التشريح » ينسى الموت من اجل لعبة لوحة الألوان . هنا اثنان من الأشكال الرئيسية قد فقدا جسميهما ، والفرادة ، والمغزى الانساني في لمعانات النيران الشاردة » .

إن المقتطفات المقتبسة ليست سوى جزء صغير من ملاحظات المؤلف القاتلة . وهي تفتقر إلى التقويمات الإيجابية . لا نعرف إن كان فرومانتين مقتنعاً فعلاً بكل تأكيداته أم انه كان منساقاً وراء ارتفاع

حرارة هياجه النقدي . ليس ذلك مهماً . فحين لا تفهم عملاً إبداعياً ما لا يبقى ثمة معنى لأن ترفضه أو تمدحه . وفرومانتين لم يفهم حقاً . ولا يعود ذلك لكون الفنان الهولندي العظيم ليس من قياسه. فلكي تحب رمبرانت وتنسجم مع لوحاته ليس ضرورياً أبداً أن تكون عبقرياً مثله . الضروري هو الإدراك إلى حد ما ، الضروري هو التعاطف ، والضروري أيضاً بعض المعارف الفنية ومن ثم السعي المخلص كي تتوغل في زوايا الرسام ومنجزاته . ومن هذه الصفات المذكورة بخشونة كانت الأخيرة وحدها التي تنقص فرومانتين وظهر انعدامها حتمياً . كان مقتنعاً بعمق بصواب معاييره الجمالية الصغيرة ومبادئه التشكيلية القيمة وظل كتيماً تجاه إيحاءات المعلم الكبير غير المألوفة وتنسيقاته الأصلية .

إن اكثرية دارسي رمبرانت ليسوا حاذين هكذا في تقويماتهم كما كان فرومانتين لكن هذا لا يعني أنهم فهموا العمل أفضل منه . إن أكثر الآراء تضارباً قد ظهرت حول معنى اللوحة . يرى شميد ديغينير أنها لا تمثل في جوهرها صورة فظة بل هي تعبير مجازي « يعبر عن مجد استردام وعظتهما . » وقد تصرف ف . غ . هيلينغا التصرف ذاته إذ حاول أن يكتشف في التفاصيل مغزى مجازياً ، وقد بحث (ووجد) في كل شكل رمزاً من الرموز . الفتاتان المقحمتان في النسق ، مثلاً ، قد دعاهما فيكتوريا وغاوديا لأنهما ترمزان الى النصر والفرح . وهكذا تحول التحليل إلى تأليف ، الأمر الذي كنا سنغفره لهيلينغا لو اعتبرنا أنه مؤرخ للأدب وليس رساماً . ولكن نقاد الفن قد رفضوا مسامحته واهملوا معطياته التي وضعت بكل ذلك الجهد والخيال .

إن المؤلفين من امثال هافير كامب بيغمان وهورست غيرسون يرون ان رمبرانت قد طمح إلى أن يقدم لا صورة ، ولا مجازاً بل « لوحة تاريخية » ويرى غيرسون أن « الباب في المستوى الخلفي يشبه قوس نصر » وتملأ المجموعة المشاهد بشعور الإعتزاز الوطني .

وثمة العديدون من الباحثين الآخرين لم يكونوا بتاتاً ميالين لأن ينسبوا مثل هذه الافكار للفنان، ويلحون على انه كان يعني بنقاء وبساطة بمشهد تكويني . إن هدف رمبرانت هو أن يصور خروج السرية إلى المدينة . إن تباين الآراء يدور حول هدف الخروج : هل تم بشأن حادث محدد مثل استقبال ماريا ميديتي ــ الذي جرى قبل سنة ــ أم بشأن تظاهرة احتفالية ما ، او اخيراً ، بشأن تنظيم مباراة أولية في الرمي . يؤكد كولوف أن السبب هو التعود على التباري ، وأما الرماة « فمبغوتون ومجفلون من الطبل ، يركضون نصف عراة » إن مسألة السبب ، طبعاً ، ليست هامة الى هذا الحد ، وإذا كان ينبغي أن نعيب فعلينا ان نشير الى ان المسابقات لا تحدد فجاة،وان الاشخاص لا يكونون شبه عراة . قد يسأل الانسان هل يعرف رمبرانت اي موضوع قد صنع . قد يكون جسد مناماً ووضع عسكريين لانهم هم الذين مثلوا امامه » . ويرى أوتوبينيش أن « لقد تحول إخراج « طواف ليلي » إلى شيء واقعي ينتمي إلى المنام » . اللوحة « ليست صورة للواقع المبتذل وإنما لظهور دراماتيكي للنور الكاشف لعالم خيالي . » ويقترب من ذلك كثيراً تناول فان دي فال الذي يرى أن الفنان قد تأثر بالاخراج المسرحي حتى من حيث الفكرة ، دون أن يحسب حساباً للمعقولية .

إن نقاداً آخرين ، كالذين ذكرناهم ، قد اكتشفوا او تخيلوا انهم كتشفوا في اللوحة فكرة ساخرة . إن جان ديوبون وفرانسوا ماتيه على سبيل المثال ، قد كتبا انه « في هذا المجتمع المعتد بنفسه جداً يرى رمبرانت ان على الرسام ان يلعب دور المستغفر . » وهما يريان ان لدى الفنان « مزاجاً ساخراً » معيناً لا يمعنه من خلق « اكثر النصب التذكارية دواماً ، يقام لنمط هو لولا ذلك مبتذل ومنسي » . وقد التقط فيليب دودي هو الآخر الرنين « الساخر » الذي أغنى سماته باشياء اخرى ايضاً ، القاب صعبة مناسبة : « نتاج فخم ، ساخر ، احتفالي تجريدي . » . إن روبرت ريه أوضح واكثر ايجازاً : « النتاج استفزازي وكاريكاتوري » .

وثمة شارحون يفرحهم أن يطلعونا على انطباعاتهم السريعة وان يصرحوا اسئلة بدلاً من ان يجيبوا . يصف لنا بول كلوديل اللوحة بطريقته كي يسأل « ماذا يعني كل هذا ؟ » وكي يترك الجواب معلقاً .

الخلافات التي نشأت حول معنى « طواف ليلي » استمرت حول كل المسائل الاخرى ، الصغيرة والكبيرة المتعلقة باللوحة . في اية ساعة لأي غرض ، في اي نسق ، في اية مدينة قد اجتمع هؤلاء الناس ؟ لقد احتار فيرهارن . « لماذا هذه المرايا المعلقة فوق الأعمدة ؟ » ويتابع الأسئلة وعلى هذا المنوال يظهر لنا اما انه قد نسي اللوحة او انه عرفها فقط من خلال صورة . إن « المرايا » التي سأل عنها هي في الواقع واحدة ، وهي ليست مرآة وإنما هي ترس حجري للزينة رسم في وقت متأخر – ليس من قبل رمبرانت – كي تكتب هناك أسماء الرماه .

يقول اوتوبينيش مفسراً :

« مر الرجال عبر احد الابواب (المدينية) المعتمة لاسترداد وبرزوا فجاءة الى الشمس » اما كورت باوخ فله راي آخر : «الحراس يخرجون من بناء كبير ... إنه قصر كبير ذو اعمدة وباب مرتفع ودرجات تؤدي إلى الشارع » .

قصر أو باب مديني – فلنعتبر ذلك من الأمور الصغيرة . لكن ماذا سنقول حول التباينات في الراي حول سمات الإبطال التصويرية؟ يقول تانكرد بورينيوس : « كل رأس من الرؤوس له طابعه الفردي . »وهكذا يرى أيضا اي . ر. ميير « النقيب والملازم أول مرسومان بواقعية . » ولكن راي كورت باوخ مختلف : « الصور غير واقعية » « طابع التشابه مفقود » . يقول روبير ريه : « الاشخاص يتوضعون دون علاقة متبادلة ودون تعبير ذي مغزى » . ويفنده اوتوبينيش : ففي المجموعة « وحدة داخلية كبيرة . وحول مسألة التشابه فان تقويم اندريه مارلو اعقد : « الهيئات الرئيسية في هذه اللوحة تتباين مع تشابه لا يقل عما لدى

فان دير هيلست . ولكن ذاك يجسد نماذجه واقعيا بينما رمبرانت يصنعها «خارقة» خارقة ؟ باي معنى ؟ لقد توصل مارلو في دراساته حول الفن في أحيان غير نادرة الى احكام ممتعة واصيلة ، وقد أصدر في أحيان غير نادرة استنتاجات تعسفية . وعلى كل ما سبق لم يبذل جهداً ليبرر لا هذه ولا تلك . أن يبرر ، إن ذالك أدنى من جدارته .

لقد أثار هياجاً خاصاً بين الشارحين وجود الأطفال الثلاثة في « طواف ليلي » . الفتى ، الخوذة المنكسة المفرطة الكبر على راسه والراكض والبارودة في يده يحتمل الكثير ، لان من الواضح انه يمثل بالنسبة للرماة ما يشبه الخادم وظهور الفتاتين بين هؤلاء الرجال المسلحين يبدو تماماً كالهذر في نظهر أغلب المختصين . « عم تبحثان » يسأل هورست غيرسون . ويجيب تيومبيل ـ لا تبحثان عن شيء . وهو يرى أن رمبرانت ، ببساطة ، متأثر بنقوش من القرن السادس عشر حين كان مألوفاً أن تسير خلف القطعات العسكرية بائعات وأطفال يبدو لنا أن تحديد تيومبيل أيضا غير صائب مثله مثل سؤال غيرسون ـ « عم تبحثان » إنه سؤال زائد قطعاً ، حين يتعلق الأمر بمشهد في الشارع ، ناهيك عما لو طرحنا سؤال : عم يبحث الكلب الذي تخيله الفنان . الأطفال يحبون ضوضاء الأعياد ، ولمعان السلاح والبزات ، ووجودهم في مثل هكذا تجمع لا يخفي شيئاً خارقاً .

إننا نرى جيداً إحدى الفتاتين الصغيرتين فقط في حين تبقى الأخرى مختفية تقريبا . وهكذا يطرح السؤال الثاني : ماذا تمثل هذه الفتاة في الحقيقة ؟ بعض المؤلفين يرى انها ليست فتاة صغيرة . يؤكد مارلو أنها « احدى النساء اللواتي اجتذبهن من «مزامير» (التوراة) أما كلوديك الذي ليست لديه جراة مارلو ، والذي عبر وفق قامة الطفل فقد دعاه « امرأة صغيرة » ورأى فيرهارن انها « أميرة ترتدي الذهب والحرير » ويرى الاخوان غونكور انها « يهودية صغيرة » ويرى روبير ريه أن « النظرة ماخوذة من قزم صغير قبيح » .

ونكتشف غنى الآراء حول امور صغيرة على هذه الشاكلة مثل الطائر الذي تحمله الفتاة على حزامها :

يراه فرومانتين : « ديكاً » .

وغيرسون يراه : « دجاجة » .

وغونكور : « يراه فرخاً » .

ويراه كلوديل (مع قليل من التحفظ) « طائراً أبيض » .

إنها امور صغيرة طبعاً . ولكن مؤلفين مشهورين جعلوا منها راسمالا واقيمت حول التساؤل : (ديك أم دجاجة) مسألة شاملة معقدة ، لا نزال حتى الآن نسمع بوجودها .

ومن ثم دارت النقاشات حول خواص العمل الاسلوبية . يخبرنا ليماري أن اللوحة تلخص المسعى الباروكي لدى رمبرانت . ولكن كينيث كلارك يشرع في تحليل فيه كثير من الحذلقة كي يقنعنا بأنه لا يهتم بالباروك وإنما بالنهضة . لا حاجة للمبالغة بقيمة مثل هذه المجادلات النظرية المثارة من قبل أناس مقتنعين بأن الاهم هو أن يضعوا الفنان على الجرف المناسب وأن يجدوا مبدأ ما للتوليف بين المبدعين بدلا من ان يكشفوا تفردهم . ويبدو لنا هنري فوسيون محقاً تماماً إذ يقول في هذا المجال : « رمبرانت معاصر للمساعي التحريرية لفن الباروك .. ولكن عالم رمبرانت وانسانيته خاصان به » .

وفيما يتعلق بالجدال النظري يخيل الينا أن الميول الباروكية لدى رمبرانت تبدو جلية حيث لا يبقى مكان للنقاش . السمة الخاصة للتناسب المعقد ، ومحاور الدينامية المتعددة الاتجاهات ، والتباينات الحادة والمتزايدة شدة إلى أقصى حد بين الضوء والظل هي كلها بروح الباروك . إن محاولة كلارك ان يظهر رؤية أصيلة حول المسألة هي محاولة واهنة جداً ، كما هو واهن أيضاً سعيه كي ينتزع تناسق « طواف ليلي »

الخاص ، من تناسقات رافايلو . ولم يحس كلارك أن حتى التقارب من رافايلو ، إذا أقنع أحداً ، فإنه لن يؤكد أطروحته لسبب بسيط وهو أن ليس رمبرانت وحده وإنما الباروك كله ينطلق ، طبعاً ، من النهضة ، وليس من فراغ . ولا لزوم لأن نقبل تأكيدات كلارك المفرطة جداً ما دام هو نفسه قد دحضها . ففي مكان آخر وزمان آخر يكتب كلارك حول الإشكالية الباروكية التي تزحم « الحراسة الليلية » باعتبارها علبة فيكتورية . وينبغي ، قبل أن نقرر ما إذا كنا سنوافق مع الشارح أم لا ، أن ننتظر كي يقرر هو نفسه أي الرأيين هو رأيه الحقيقي .

بمقدورنا أن نضيف أن الولع الباروكي المعبر عنه بوضوح في « طواف ليلي » هو من أماكن ضعف العمل ويبدو لنا صحيحاً استنتاج تانكيرد بورينيوس حول أن اللوحة « لا تظهر لنا الفنان في ذروة موهبته ، لأنها تشهد على الإفراط في التفنن . فمن الضروري له أن يحقق أولاً تعبيراً ذا محتوى ، وشعوراً مبالغاً فيه ، وكذلك أيضاً « المزيد » من البساطة . والجرأة والقوة .

وحول هذه المسألة أيضاً نصطدم بأكثر الآراء تعارضاً ـ من الرفض التام الذي استشهدنا به من فرومانتين حتى دفاع مفسرين من أمثال جان كاوس الذي يرى أن « مينيني » لفيلاسكتس و « طواف ليلي » هما أجمل لوحتين في العالم . من الصعب مناقشة تقويم كهذا ، على الرغم أو بالحري بسبب إعجابنا الكبير برمبرانت . إن العمل الذي ذكره كاوس ليس الأجمل في العالم بل وليس أجمل أعمال رمبرانت في رأينا .

وإذا تعلق الأمر عموماً بالتقويمات الذاتية المفرطة سلباً أو إيجاباً فإن فرومانتين ليس القاضي الوحيد الذي يثير الارتباك . من المعروف أنه في القرن الثامن عشر كانت لوحة رمبرانت معلقة في إحدى صالات البلدية حيث وجدت أيضاً صورة ضخمة فظة للرماة ـ « الوليمة » لفان دير هيلست ، وهي عمل متباه بارع وأجوف جداً ، ونفذت وفق متطلبات جنسها في ذلك الزمن . حين زار رسام البورتريه الانكليزي

البارز جوشوا رينولدس البلدية أعجب برسمة فان دير هيلست وفتن بعمل رمبرانت . قال رينولدس إن فان دير هيلست . « فاق توقعاتي بقدر ما دمرني رمبرانت . الحق يقال إنني كنت بعيداً عن القول إن هذا العمل يستحق سمعته الكبيرة ، فلم أصدق الا بصعوبة انه لرمبرانت » .

ولئن قال احد ما إن فنانين من أمثال فرومانتين أو يينولدس هم اناس من الماضي البعيد فإننا نستطيع الاقتباس من مؤلفين معاصرين من امثال روبير ريه على سبيل المثال الذي يرى أن « العمل مدين بمجده إلى القياسات قبل كل شيء » .

ولئن قال احد ما إن فنانين من امثال فرومانتين أورينولدس هم لانه كما في مثال كاسو ينحدر اساساً إلى حد المغالاة . وتقويم الأخوين غونكور مثلاً حماسي وقد عبر عنه في هتافات : « هذه شمس ، هذه حياة ، هذه الحقيقة ، ومع ذلك ففي هذا الرسم عبق من الفانتازيا ، وابتسامة من الشعر الفاتن » . . . الشعر الفاتن ؟ في نهاية النهاية — لم لا . ولكن جملاً من هذا النوع والتي لا تعني شيئاً يمكن أن توجه باليسر نفسه إلى نتاجات ادبية وموسيقية متنوعة جداً وكذلك في نهاية المطاف إلى الفن التشكيلي . والاخوان ، عموماً — ممتعان وليسا زائدين عن اللـزوم في تاريخ الثقافـة الفرنسية — يبدو انهمـا مقتنعان جداً بأن ارتعاشاتهما العاطفية أمام اللوحات ينبغي أن تبقى مكتوبة للأجيال ، وذلك لسبب واحد هو انها ارتعاشاتهما بالذات . وبحرية تثير الحسد يقفزان ، وخاصة ادمون ، من منقوشات حبيبهم الحجرية غافارني إلى رسم القرن الثامن عشر ، ومن هناك إلى حفريات الخشب لدى اوتامارو وهو كوساي ويستريحان في طريقهما عند رمبرانت ، دون أن يدركا أن توقفاتهما احياناً هي تدقيقات هواة سطحية جداً وليست دائماً ممتعة للجمهور كما هي ممتعة لهما .

ولكن فلنستمر ما دامت مسجلة التباين النقدي لم توف حقهـا تماماً . وهكذا نصل الى مسألة الضوء التي هي مسألة معقدة فعلاً ،

بقدر ما هو معروف ان رمبرانت هو احـد الاجرا والاكثر اصالة بين منتجي هاتين القوتين الجبارتين اللتين تنحتان الاشكال الفنية اي الضوء والظلام . يكتب فوسماير : « ثمة نقاد يثمنون الضوء (في « طواف ليلي ») باعتباره مفتعلاً (تعسفياً) . إن نتاجات معلم اصيل مستقل الرأي تستطيع احياناً منذ البداية ان تدهشنا . لكن حين يؤدي تتبعنا الى معاناة الفنان يصبح الغريب واقعياً » . وإذ حلل بالتفصيل اصالة الإضاءة في اللوحة يلاحظ فوسماير : « لا ارى شيئاً تعسفياً ، بمعنى اللا منطقي » . لقد صيغ هذا التقويم منذ عام ١٨٦٨ . وبعد قرن يؤكد مؤلفون مثل اوتوبينيش انه يهتم تحديداً بـ « التوزيع التعسفي للضوء » . سواء كان تعسفياً ام لا ـ فليس هذا ، بالطبع ، هو الاهم . وانه لبعيد في الجوهر ما يسعى إليه وما حققه المعلم بهذا التنظيم الخاص الأصيل للضوء والظل . وقد طرح هذا السؤال في بداية القرن كارل نويمان في تحليله للضوء ـ ظل لدى رمبرانت .

« هذا هو الشكل الحقيقي للتعبير عن كل سر ، الاكثر عـدم قابلية للمس ، الاكثر خفاء والاغنى بالتورية والمفاجآت باللغة التشكيلية واحسن تقديم للانطباعات العاطفية والاحاسيس : خفيف ، اثيري . مقنع وحصيف ... إنه يعرف كيف يكشف الحلم والمثال ، وكل ما هو حركة الحس والقلب وكل ما هو غير مؤكد ، وغير محدد ، ولا يطال . هذا هي موضوعة في هذا الجو الشاعري حيث نشعر ان عبقرية رمبرانت حرة . ومقارنة مع تفاوت الالوان في ضوء النهار ، تبدو الوان رمبرانت وكأنها مشوبة ومخملية ومتحررة من كل فظاظة طبيعية ، وكأنها لآليء لامعة تبرز من كنز مختبيء في مياه عاتمة . ولكن هذه العتمة وعفويتها تعيشان معها وتتغذيان معها . ولو انها خرجت في ضوء النهار المحايد لهلكت » .

وكي يتم التقاط هذه الاشياء التي ذكرها نويمان تلزمنا لا الحواس وحسب بل ايضاً إحساس اكثر تعقيداً ، وهو للاسف غير متوفر لدى

الجميع . ولهذا بالذات فإن رساماً خبيراً مثل فرومانتين ظن ان الالوان في « طواف ليلي » غير ملونة ودون قوة أو فاعلية ، وذلك نتيجة التعسف في التعامل بالضوء والظل : « يختفي الإيقاع في الضوء كما يختفي في الظل . يمضي الظل نحو الاحمر ، والضوء يبيض » . ومن خلال تناول ثنائي المعايير من امثال تلك التي تشع في الفوارق اللونية لشكل الملازم اول الاصفر التي اثارت أكثر من مرة إعجاب الدارسين « أريد أن يقال لي كيف يلبس الملازم اول . وما هو لون ثيابه . أهو الابيض المزهر بالاصفر ؟ ام هو اصفر ضاع لونه حتى الابيضاض ؟ لقد البسه رمبرانت الضوء بمهارة فائقة مما ينتمي الى البريق كلياً ومما ينتمي الى اللون » . يظن الناقد ان المعلم قد ضحى في سبيل الضوء والظل بكل ميزات اللوحة التشكيلية وأن هدفه الرئيس الذي الهمه يسف الى حد أن « يضيء مشهداً واقعياً بضوء غير واقعي ، اي ان يعطي كياناً الى إحدى الرؤى » . لماذا ؟ لم يخطر مثل هذا السؤال لفرومانتين المقتنع بأن رمبرانت قد تفنن بالتأثير من أجل التأثير .

فيما يتعلق بالضوء واللون تمكن معارضة فرومانتين ـ بقدر ما تمكن مناقشة الموتى ـ وذلك من وجهة نظر جمالية رمبرانت ، حول أن الوان اقسام معينة من « طواف ليلي » مفرطة في التشديد وغير كافية كايحاء . إن رمبرانت « ليمحو اللون » إذا أمكن ان نسمي انسكاب الضوء واللون في هذه الوحدة المتميزة إمحاء للون ، حيث يفقدان ميزة السمات الفيزيائية ليتحولا الى انبعاث روحي ، الى إشعاع نفساني ويصبح القهما في العلاقة الإيقاعية اكثر استعصاء على التحديد بقدر ما يتم الإقتراب من نفسية ما .

« إمحاء لون » التلوين ، و « عدم الإمساك بالاشكال » و « الضوء الخارق » الذي « يشع من الداخل الى الخارج » و « بريق النيران الضالة » إن كل هذه العيوب التي وقف ضدها مؤلفون مثل فرومانتين ، ما تزال قائمة حتى الآن وستبقى في المستقبل . سوف تتكشف لنا هذه

العيوب بكل قوتها السحرية واعمق ابعاد نظر المعلم حين تصل عبقريته الى تلك التخوم التي تستطيع الوصول اليها تلك القلة من المتفردين بالسعي الخارق للتماس مع الله .. وسيكون هذا اللحن النهائي لمثل هذه الرؤى المذهلة . إن « تآمر يوليوس تسيفيليس » مثل « انكار القديس بطرس » أو « الابن الضال » حيث جسدت المعاناة الانسانية ببقعتين خشنتين والتوبة الانسانية ـ بظهر مرتعش والرحمة الانسانية ـ بيدين خيرتين تشعان الضوء . ستكون تلك آخر صور شخصية مؤثرة ، تلك التي تسبح في شبه ظلام ، او الوجوه التي ابتلعها الظلام ، والمنحوتة بالمعاناة ، المتحركة بضحك صامت ، المتبردة في شكل الم مبتلع أو بعينين محدقتين إلينا من حكيم يعرف نفسه ويعرف العالم .

اجل ، ثمة ايضاً وقت قبل « المحو التام الالوان » ، اما الآن فما نزال امام « طواف ليلي » . لدى كل إلغازية واقعية او غير مصطنعة وكل غموض في هذا العمل ، ومع كل الخلاف في تقويمات شارحيها يولد في الواقع سؤال كيف قوّمت من قبل من كانوا نموذجا لها وكيف قومت عموماً من قبل معاصري الفنان . لو حاكمنا وفق تاكيدات بعض المؤلفين فإن راي اولئك المعاصرين كان اكثر تسامحاً من راي رينولديه او فرومانتين . كتب فيرهارن : « بسبب « طواف ليلي » وقع رمبرانت تحت قسوة بورجوازية امستردام ودخل في متاهة من الخصومات مع ابناء جلدته . ويؤكد اوتوبينيش . « لا يرغب الزبائن الا بالرؤى التي يكتشفونها في المرآة ، وهذا يعني حتماً تجاهل العمل الابداعي . » ولا يتكلم اندريه مارلو حتى على التجاهل ـ فهو لا يابه ، عموماً ، بالوقائع كثيراً ـ ولكنه مع ذلك يصر على ان اللوحة كانت معابة : فالرماة « توقعوا انه سيقدم وجوههم المحتفية بالعيد .. لم يعرفوا ان عيد رمبرانت ليس (عيدهم) » .

هذه الحالات عامة تطابقت مع الاسطورة العامة حول السقوط التام للعمل . فالى اي حد تطابق هذه الاسطورة الحقيقة ، هنا المسالة

الأولى . وبالمناسبة ، ليس جميع المؤلفين متفقين معها . يرى إي. ر. مبير « أن الفرضية التي تقول إن « طواف ليلي » قد تم تجاهلها لبست معللة . إن اللوحة على العكس من ذلك قد اثارت إعجابا عميقا بقدر ما هو مستمر » .

وهكذا ، فإن نظرتنا المفصلة التي هي في الحقيقة استطلاع سريع لاراء الشارحين حول إحدى اللوحات تمثل منذ البداية حتى النهاية معرضا للتناقضات وفي حالات غير نادرة تمثل معرضا لحالات غير مناسبة بتاتا . ويتعلق الامر هنا بمجموعة كاملة من المؤلفين المتمكنين ومن بينهم أبرز دارسي رمبرانت . ليست لدينا اية رغبة في الجدال حول خدماتهم ولا في مناقشة موضوع حياتهم . وتبقى الحيرة قائمة حول هذه الضجة غير المنظمة لهذه الهوشة المنزلية . ويبقى عدم الرضى قائما من عدة استنتاجات غير معللة بتاتا . ويبقى السؤال ــ كيف يستطيع المحب المتواضع ، واكثر من ذلك المبتديء ، ان يتصرف وسط هذا التشوش في كل ما هو ممكن من الاراء المتعارضة ، كي يصل الى الحقيقة حول اللوحة من حيث الفكرة والقيمة ؟

وإذا كان كبار المتخصصين لا يستطيعون التوصل الى تفاهم فيما بينهم حول الامور الصغيرة ، وإذا كان الباحثون المتمكنون يطرحون علينا فرضيات مضحكة ، واذا كان الاساتذة ذوو الشهرة العالمية يعرضون لنا قصر النظر او عمى الالوان ، فعلى اي اساس نستطيع ان نطلب من الجمهور العريض وان ننتظر من اناس ليس الفن بالنسبة لهم سوى شكل من أشكال التثقيف الذاتي ان يكونوا دائما دقيقين ومصيبين في تقويماتهم ؟ .

المسائل معقدة والكن ينبغي ان نجيب عنها ، من حيث المظهر على الأقل بوضوح كاف . وفوق ذلك ينبغي ان يوجد درب ما الى معنى العمل الإبداعي وإلا فإنه سيبدو غير لازم . درب ما ــ دون اي شيء آخر . درب ما ــ على كل حال . ولكن الى اي حد هو مضمون وامين ؛

واكثر من ذلك الى اي حد هو سالك الى كل الأمور ، هذا سؤال محدد . لدى إتاحة الفن للجميع من حيث المبدأ ثمة خطر الا يكون هذا الدرب سالكاً بالنسبة للسياحة الجماعية وباشراف المرشد السياحي ودعوته .
إن عرض الاراء الذي ورد أعلاه قد يفيد في ناحية على الأقل : إن كل مشاهد ـ سواء كان مختصاً او مبتدئاً ـ يدخل بطريقته الخاصة في تماس مع العمل الإبداعي ويفهمه بطريقته الخاصة او يتصور انه فهمه . وهذا لا يعني أبداً اننا نقبل فتوى برودير خريستيانسين ـ « بقدر تعدد الأشخاص يكون تعدد معايير التقويم » . إن هذا يعني أن الحقيقة الفنية تبدو بشكل مختلف تبعاً لاختلاف مستويات التقبل وعلى كل حال فإن هذا التقبل يحمل تلوينات تكونه المتفرد .

ولهذا فإن الدخول الى عالم أحد المؤلفين ، حتى ولو كان الاكثر شهرة ، وإن كان معروفاً اكثر من سواه ، والمدروس تفصيلا أكثر من سواه ، هو دائماً مغامرة ، مغامرة شخصية ، لا تكون نتيجتها متوقعة احياناً . وهذه قد تكون النواحي الأكثر إرباكاً ولكنها الأكثر بهاء في الفن : المعاناة الشخصية ، المغامرة الشخصية الاستنتاج المستقبل عمن قال وعما قيل قبل ذلك . الزيارات الجماعية امر موائم ، والمحاكمات الجماعية مفيدة . ولكن أثناء التقبل الفني ـ بغض النظر عن عدد الأشخاص الموجودين في صالة العرض ـ يوجد دائماً عنصران فقط ، قطبان ، يمكن أن تصدر شرارة من احتكاكهما ، وقد لا يصدر شيء وهما : اللوحة وانت .

بعض الناس مقتنع بأن الصلة مع النتاج الفني يمكن ان تتحقق بسهولة إذا دخل الرفقة جانب ثالث ـ هو الشارح . مثل هؤلاء الناس يشبهون اولئك الشبان الذين لا يقررون الإقدام على الزواج قبل أن يجمعوا بعض المعلومات المناسبة عن زوجة المستقبل . قد يكون الحذر ذكاء ولكن من الصعب أن يدعى هذا الحذر حباً . في الفن كما في الحب يتم الفصل بين الشريكين : اللوحة وانت . ومهما وصفوا لكم باقناع

سمات امراة ما ، فمن الصعب ان تستطيع هذه الدعاية أن تلد حباً . ومهما اوضحوا لكم بكفاءة جدارة عمل إبداعي ما ، فمن الصعب أن يجعلكم التحليل تالفونه .

وهذا لا يعني بتاتاً أن المعلومات المسبقة غير لازمة حتى حين تتعلق بمسائل طفيفة مثل تلك التي في الكاتالوغات ومرشدي السياح . وثمة لوحات ذات ضوء غير جلي أو معقدة السيرة ــ كما هي حال « طواف ليلي » يسهل التعرف عليها مسالة توغلنا في النتاج . ولكن مثل هذه المعلومات لا تكون لها سوى علاقة غير مباشرة بالتفهم الجمالي . ليس ضرورياً أن نعرف بالضبط من الذي رسمه رمبرانت في « انسان بالخوذة » كي نتذوق متعة العمل الإبداعي . ولأن مؤلفين مثل بينيش يؤكدون ان الموديل هو ادريين اخو الفنان ، بينما يصر آخرون مثل ربه على أنه هو الفنان نفسه ، فليس ضرورياً ان ننتظر حتى يحسم الجدال كي يقرر ما إذا كانت الصورة « بورتريه » قد اعجبتنا ام لا .

إن الدخول الى عالم لوحة كالدخول الى حادث وقع في شارع . انتم لا تعرفون من هو الطفل الذي صدمته العربة ، أو من هي المراة التي تعثرت ووقعت ، ولكن هذا ليس ضروريا لتشعروا بالتعاطف وأن تحاولوا التدخل لتقديم المساعدة . التدخل في عالم اللوحة يتم ، طبعاً ، بأسلوب أقل خصوصية . ويدعى المشاركة .

المشاركة أمر ينظر اليه الإختصاصيون من أعلى في حالات غير نادرة . إذا خرج الجمهور دامع العيون من صالة السينما ، فهذا ليس ضمانة لفهمه جوانب الفيلم الفنية. وبمعنى ما تكون المشاركة تفاعلاً فنيا على مستوى منخفض . ومن دون وجود مثل هذا التفاعل لا يمكن أن تظهر طبقات البناء الجميلة . وإذا أوضح لكم اختصاصي مطلع السمات الفنية للعمل الابداعي ، ولم ينفعل بالمحتوى الانساني لهذا العمل ، فكونوا على ثقة من أنه يكلمكم بكل براعته عن شيء لا يعرفه . ليس الفن مطبخاً معقداً وليس مختبراً معقداً على الرغم من ان الكثيرين من الناس يطوفون

حوله وهم يريدون تحويله إلى وصفة أو اختبار . وهو يبدأ من خفق القلب وليس من الدهان .

ولهذا فإن اللوحة التي لا تجذب ولا تثير تبقى عملاً آلياً لا يمكن أن تنمى إلى العمل الفني الا من قبل الاختصاصي الأجوف ومن قبل متتبعي الموضة . وكي نقرر أهم تنمى إلى العمل الآلي أم إلى الإبداع ، فإن محاكمتنا الشخصية ليست كافية دائماً . فإذا ظهر نقص فقد لايكون في اللوحة بل فينا . إن وجهة نظر رينولدس وفرومانتين هي أن « طواف ليلي » عمل آلي، وفاشل تماماً . ويرى كاسو انها قمة في فن التصوير . فإذا كنا ميالين إلى رمبرانت فسوف نحكم ببساطة أن رينولدس وفرومانتين هما أعميان وإن كاسو إنسان ذو عين ثاقبة النظر . ولكن هذا يعني أن نضيف إلى خطأ الثلاثة حكمنا الخاطيء الخاص .

قد يكون للعمل الإبداعي الضعيف حظ القبول من قبل المشاهد المثقف ، وقد لا يعجبه العمل الجيد . وإذا اعجبه فلا ينبغي أن نتسرع ونقرر انه قد فهمه . الذين يقومون رمبرانت بسبب ميزاته الفنية فقط يفهمون المعلم تقريباً بقدر ما كانت العجائز يشعرن بالإحترام تجاه موضوعاته الدينية . إن الدخول إلى اللوحة يتطلب قابلية روحية لاتحاد الفنان والجمهور . وقد تشعر برافايلو وروبينس ولا تكون حساساً تجاه رمبرانت . هذا لا يعني أنك ، تأكيداً ، دون قلب ودون عين ، بل يعني أن انسجامك العاطفي والحسي غريبان عن طبع رمبرانت . لا غرابة في أن رينولدس الذي له عين فنان ، لكنه فنان البورتريه المؤثرة يفضل فاندير هيلست على رمبرانت . لا غرابة في أن فرومانتين الذي يفهم دراماتية روبينس لم يكن في حال تسمح له بفهم دراماتية رمبرانت . لأن الأمر لا يتعلق ببساطة بالديناميكية وبالمواقف المضادة بل بالدراماتية ذات الطبيعة الروحية . وإذا كانت سمة الفنان هذه غير مفهومة لنا أو كنا غير مبالين بها فمن العبث أن نجهد كي نكون من محبيه .

الإحساس بالدراماتية هو سمة لا تختص بها كل موهبة وليست هي اي قيمة راسخة. فهي علاوة على الموقف العاطفي تحتوي على النظرة الحياتية ، التي تكون معروفة اكثر او اقل ، وتكون ايضاً اكثر او اقل تعرضاً للنمو . وفي اغلب الأحيان يعتبر الإحساس الدراماتي في فطرة الطباع المتضادة والمتعارضة في حين أن السجايا الانسجامية (الهارمونية) هي بطبعها ميالة إلى فن الانسجام والصفات الغنائية .

والامر ليس هكذا تماماً . فالشخصيات الانسجامية ـ إن وجدت هي على الاغلب اكثر إحساساً بالتعارضات والتصادمات ،كما أن السجية الدراماتية تسعى بقوة ، وفي احوال غير نادرة ، نحو الانسجام . ولكنهم يعرفون أن الانسجام لا يحصل عله جاهزاً وإنما يتم التوصل إليه بالتغلب على التضاد بحيث لا يتبعه تضاد آخر . لكن مغزى هذا النضال غير المضمون وذي العاقبة المجهولة ، الذي يأتي الفن خلاله لمساعدة الحياة يبقى في النهاية في ظمأ إلى كل انسجام .

إن فرانس هالس المشهور والمعدود ، بحق أو دون حق ، في الصف الأول من رسامي البورتريه في جميع الأزمنة ، هو شخصية متناقضة ، وقد حكم عليه بحياة غير هانئة . لقد اعتبره معاصروه إنساناً دون وازع، ميالاً إلى العربدات والعراك ، بل استدعي إلى المحكمة لأمور من هذا القبيل . ولم تكن مغامراته الحياتية يسيرة . وعلى الرغم من أنه حظي باعتراف ووفق بزبانة تجارية فإنه ، إما بسبب إسرافه او بسبب ضخامة أسرته ، ظل باستمرار يكافح الحاجة ويستدين ، ويتخاصم مع المقرضين . ولقد مات شبه منسي وفي فقر مدقع في مأوى للعجزة .

وينبغي أن نؤكد أن فن هالس يطفح حيوية مثل لوحات روبينس أو يوردانس . ولكنه فن يصعب أن نكتشف فيه آثاراً من التناقضات الحياتية ومن هموم الفنان . وأكثر من ذلك: بقوةالصيغ الفقيرة والسهلة على التذكر برزهالس باعتباره المعلم الأول في الابتسامة الانسانية . وهو

يحتل مكانه في انطلوجيا فن الرسم العالمي بالوجهين الباسمين : وجه « الفجرية » ووجه « عازف الناي الشاب » في حين أن الابتسامة ليست ظاهرة نادرة في ضروب الفن التشكيلي .

إن اهمية هالس ، طبعاً ، لا تنحدر نحو هذا الأمر الصغير . فهو دون ريب معلم رسم البورتريه — وإلى حد ما — هو مجدد في تقنية فن الرسم . إن صوره حية ودقيقة جداً من حيث السمات الفيزيونومية ، لكن العمق ينقص احيانا هذه السمات . خطه واثق بنفسه لا يكترث بروتين الزمن ، المتطلب سلاسة المسار وملاسه السطوح . اسلوبه حيوي واضح يثبت الشكل برحابة وثقة. وليس مصادفة أن يعتبر هالس رائد خط المسودة السريع الذي اعتبر بعد قرنين من قبل بعضهم تجديداً واعتبره آخرون نكبة . اما في التقنية — دون ان نتجادل حول جوهرها — فقد اظهر المعلم شيئاً من ذلك التسطح الذي نحسه في نظره . المقدرة المتحولة إلى طراز تغامر دائماً بالإنحدار إلى التفنن السهل .

كان الفنان على عتبة الموت . وكأنه كان قد صفّى حسابه مع هذه الحياة بعد ان قال ما لديه . وها هو الآن قبل قليل من النهاية وبقوة مصادفة ما يكشف لنا هالس أنه يستطيع ان يقول ولديه اشياء كثيرة ليقولها وان كلّ اللوحات المريحة التي ظهرت بوفرة ، التي خلفها ، قد تكون ضرباً من المصالحة « المساومة » مع ذوق الزبائن . إن الفنان الذي تجاوز الثمانين وحكم عليه بالبؤس والوحدة واصبح منسياً قد تلقى طلباً عن طريق المصادفة. طلب منه ان يصور بلوحتي بورتريه خشنتين القيمين والقيمات في مأوى العجزة الذي وجد فيه مأواه . وقد لبى هالس الطلب .

يميل بعض المؤلفين إلى القول إن الفنان قد ابدع هذين العملين الاخيرين لينتقم للمرارة والإهانة والشقاء التي حكم عليه بها . نحن لا نقول إنهما وليدتا الإنتقام ، وحتى من اجل هذا السبب ، فمثل هذا الشعور لا يلهم احداً ابداً الروائع . كان الفنان ، ببساطة ، قد سمح

للحرية ان تعبر عما يراه ، تماماً كما يراه ، وثمة فنانون ، وخاصة في سنوات الشيخوخة ، يكونون مؤهلين لان يروا أكثر ممـا نرى وأعمق مما نرى .

إذا كان المشاهد غريباً عن عادة تجاوز اللوحات المعتمة والمنفرة التي لا موضوع لها وغامر بالوقوف أمام هاتين اللوحتين ، وخاصة أمام بورتريه « المقيمات » فهو لن يستطيع إلا بجهد ان يبعد رعشة الإجفال. هؤلاء العجائز الخمس في الملابس الصارمة وفي التمظهرات « بوزات » المناسبة يلتفتن بوجوههن نحونا ليقنعننا بمغزاهن الانساني وبفضائلهن، دون ان يخطر لهن انهن يكشفن لنا كل عدم نقائهن الروحي وإملاقهن . وعلى الرغم من اللباس الأسود الجوخي الثقيل نحس شعوراً غير مريح باننا نراهن عاريات ، وأن خمس عجائز عاريات عرياً معيباً هو مشهد غير مبهج . الضوء الفظ البارد الساقط على هذه الوجوه الميتة ، كأنما هو يسحبهن من جهلة المأوى ، كاشباح سحبن من حلم نوم سيء . النظرات الفارغة المثبتة ، الشفاه الرقيقة الشـريرة ، التجعيدات الثقيلة تحت العيون ، اصابع الأيدي ، التي شوهتها الشيخوخة والتي ما تزال مع ذلك شرسة ونهمة وكل ذلك ليس بالمشهد الفاتن .

يبدو للنظرة الاولى وكأن الفنان لم يبق من لوحة الألوان الفنيـة سوى الأسود والأبيض اللذين يعتبران في الغالب أقل الألوان مواءمـة للرسم . ولكن الغنى يتكشف لنا تدريجياً في التحولات الفضية الضاربة إلى الرمادي في التفاصيل ، وفي فسحة غاما الوجوه وفي الإيقاع ،في نبرات الأحمر المقتضبة . إن هذا الرسم النسكي والمقتدر في الوقت نفسه ، يذكرنا بفيلا سكتس ويتنبأ بغويا .

إن ما تجاسر هالس على إنجازه بلوحتيه الأخيرتين قـد جسـده رمبرانت في عشرات الأعمال الفنية وطوال ثلاثين عاماً . نقول « ثلاثين عاماً » إذ نحسب فترة النضج وما تلاها في إبداع الفنان ، في حين أن

اعماله المبكرة ، بغض النظر عن سماتها لا تكـاد توضع علـى المستوى نفســه .

بعض المؤلفين ينسق الإبداع كمراحل في تطـور الفنان و « طواف ليلي » تعتبر ـ بقوة الصيغ المسطحة المذكورة ـ إحدى القمم السامقة في عمل رمبرانت . نحن لا نأخذ بمثل هذا التقويم ، بل يبدو لنا مضحكاً انه مع مرور الاعوام ، ومن يعرف لماذا ، أصبحت « طواف ليلي » اشهر أعمـال المعلـم .

مـن المحتمل أن الذنب الأول وليس الوحيد لهذا اللغو يقتضي البحث عنه لدى المؤرخين ونقاد الفـن الذين ، كما رأينا ، لـم يكتفوا بصياغة تقويمات مشددة وحسب بل أحاطوا العمل بجـو من الإثـارة مظهرين إياه كلغز . ومن المعروف أنه ما دام ثمة لغز سيكون ثمة فضول وبهذا المبدأ غير الجمالي خاصة يمكن أن نفســر الجماهيرية الواســعة للعديد من الأعمال الكلاسيكية . إن « السوداء ـ الجنـون السالب » ليست الرائعة الوحيدة في غرافيك ديورير ، وليست « الحب السماوي والحب الارضي » أفضل اعمال تيتسيانو وليست الجريئتان ـ العارية، والكاسية ـ قمة عمل غويا . ولكن هذه الأعمال قد اشتهرت لان جـو السرية يطوف حولها : ما المعنى ، لماذا هي مرتدية مرة وعارية أخـرى وكذلك موناليزا ، مع أن لهذا العمل قيمة فنيــة ، إذ تقوم هنـا آراء متعددة حول مسألة ما إذا كانت هي تماماً أو هي من ابتكار ليوناردو ؛ ولكن القسم الكبير من الجمهور كان سيهتم بموناليزا التي ما كان سيئاً لو أن المفسرين لم ينحدروا غالباً ، إلى العلاقة بين الفنان ونموذجه او إلى معنى الابتسامة الغامضة المشبوهة . وثمة فائدة أيضاً في إيضـاح ان شيئاً ما يبقى غامضاً ما دمنا لا نفهمه . ومن يبذل جهداً في النظر إلى موناليزا وسواها من لوحـات ليوناردو ـ وهي ليست كثيرة العدد ـ سيقرر بسهولة أن هذا النوع من نصف الابتسامة الخفيفة لحالم شارد الذهن قد يتكشف أيضا في « العذراء والقديسة حنة » وفي « العذراء في

المغارة » ، وأن ليس ثمة اي غموض في ذلك . من الطبيعي أن التظليلات الدقيقة للمزاج وللحالة النفسية الملتقطة والمقدمة يمثل هذه المهارة من قبل ليوناردو يصعب التعبير عنها بالكلمات ، وأكثر من ذلك ، بكلمتين، ولكن ما العمل : فبعض الناس لا يرى أن الإبتسامة ليست غامضة فقط في حال تعبيرها عن سخرية صريحة أو اغواء واضح .

وكي نعود إلى الموضوع ينبغي أن نوضح أن مجد « طواف ليلي » متعلق أيضاً بأمر صغير آخر . يعتبرون أن هذه اللوحة ، كما هو مذكور، تشير إلى انفصال رمبرانت عن زبونته « عميلته » وأن تعاسة الفنان بدأت من هنا وهي بدورها كانت أساس النغم المأساوي في أعماله اللاحقة . هذه الأسطورة التي أضاءها الزمن ، ككل أسطورة ، لا تخلو من اجزاء من الحقيقة ، لكن ذلك لا يمنع في آخر المطاف من ان تكون بعيدة جداً عن الحقيقة .

وإذا صدقنا ، عموماً ، النقل المبتذل فعلينا أن نقبل أن رمبرانت قد خسر عميلته ، دفن حبيبته ، ودمر ، وسقط في البؤس ولهذا نراه متجهماً في لوحاته البورتريه المتأخرة . تبدو الدراما مقنعة تمام الاقناع وهي متخيلة وفق معايير ضيق الأفق حول السعادة والتعاسة . ولكن الدراما الفعلية تختلف قليلاً ، كما هي أيضاً كذلك أسباب الإبداع المقابل .

صحيح أن القدر دلل الرسام في البداية ثم وجه له غير قليل من الضربات القاسية . فمن الأطفال الأربعة الذين ولدتهم ساسكيا لم يبق سوى الرابع تيتوس الذي ارتبط رمبرانت به ارتباطاً مرضياً ، والذي عانى من موته وإن كان في وقت متأخر جداً . لقد كتب عليه أن يعاني من وفاة أمه الحبيبة ومن وفاة ساسكيا ثم بعد ذلك وفاة هنريكو ستوفيلس وهذه جراح عميقة حقاً ، تقود حتماً ـ مع مرارات أخرى من التجربة الحياتية المتراكمة ـ إلى تحول تدريجي لنظرة الانسان إلى مصيره . يعرف الفنان أن المسائل البيولوجية والمادية قد لا تكون الأكثر جوهرية في هذا

المصير ، وان القضايا التي على الانسان ان يحسمها ، والأهداف التي ينبغي أن يصل اليها هي من طبيعة أخرى . وسوف يرد رمبرانت في إحدى لوحات البورتريه الأخيرة على الإغراءات الحياتية والتهديدات وضربات القدر ومعاكساته وعلى محاولات جعله مستكيناً وملجوماً أو خائفاً من القوى المعادية يضحك شيخوخة صامت . إنه الآن لا يغري ومحصن ، ولا يهيمن عليه الغرور الدنيوي . إنه حر ومسؤول فقط أمام الفن والله .

دارسون مختلفون على دروب مختلفة حاولوا ان يصوغوا ويوضحوا وجهة نظر المعلم ملحقينها بالتوراة مرة وبأفكار الإصلاح الديني مرة أخرى أو بدعوة يان آموس كومينسكي الأخلاقية . التوارة هي كتاب كبير طبعاً . لا بمعنى الحجم وحسب فالتاريخ يشير الى ان اناسا مختلفين يقرأون هذا الكتاب باكثر الاساليب تبايناً بحيث إن قلنا « التوارة » فهذا لا يعني اننا قلنا الشيء الكثير . اما فيما يتعلق بالإصلاح فإذا قبلنا فكرة ارتباط الفنان بهذا الإتجاه فمن الصعب ان نوضح مجموعته التوراتيه الضخمة إذ ان من المعروف ان مذهب الخلاص بالنعمة « مذهب كلفينوس » معاد لمثل تلك التصورات . والمعروف ايضاً ان رامبرانت لم يكن يخالط اتباع كلفينوس بل كان يخالط الحاخاميين . وإذا تعلق الامر بتأثير مابكومينسكي فمن الصعب أن نقرر ما إذا كان المقصود هو التأثير بالمعنى الدقيق للكلمة أو فقط بالتطابق ما بين أكثر وجهات النظر الانسانية شمولا .

ليس رمبرانت مؤلفاً دينياً بالمعنى المألوف لهذا النوع من المعرفة . إن فهمه للانسان والإله هو قريب جداً ، في كثير من الحالات من تناول كومينسكي القائل إن « الانسان عالم قائم بذاته ، بسمائه وأرضه ، بمائه وناره ، مادته وروحه ، بضوئه وظلماته ، وحركته وسكونه » « وانه إذا بحث الانسان عن الله فسوف يجده في ذاته . هذا المذهب لا ينسب لكومينسكي بل هو قديم جداً وليس معروفاً كيف توصل إليه المعلم ولا من أية مصادر . المتجسد الذي رامبرانت هو ان الدراما تنمو على مسرح الروح الانسانية ، وان هذه الدراما هي في تصادم بين الضوء والظلمات

التي يحملها الانسان في ذاته . هذا هو اساس وجهة نظر رمبرانت حول الدراماتية . وإذا بدت لنا مفرطة في البساطة تحتم علينا أن نتذكر أن الحقائق الأولية الأساسية هي دائماً بسيطة ، وأن التعقيد يبدأ مع كثرة تنوع وجوه ظهورها . ويرى رمبرانت أن للدراما طابعاً روحياً . ولهذا فإن الطابع الروحي تعارض دائم بين النور والظلام في لوحاته . والضوء ـ الظل من وجهة النظر هذه لا تعسف فيهما بتاتاً إلا بالنسبة لمن يقومونهما بمعايير التشابه الخارجي الواهية .

لم يعتر لوحة « طواف ليلي » اي سقوط مصيري في مسار حياة الرسام . والقول إن القسم الأكبر من الرماة كان منزعجاً لأن الفنان وضعهم في أماكن غير مريحة بين الجماعة ولم يبذل جهداً لاظهار وجوههم ، إن أمثال هذا القول تشهد لا بعدم مبالاة الرسام بل الشارحين ، المهملين أو غير العارفين الحقائق . صحيح أن بعض الأشخاص في اللوحة نصف مختفين ، ولا يظهر سوى ٢٨ شخصاً ـ دون أن نحسب الأطفال ـ وقد صور في البداية ٣١ شخصاً (قص الطرف الايسر من اللوحة كي توضع في صالة البلدية) . كان عدد النماذج (موديلات) التي على رمبرانت ان يصورهم ستة عشر وجميع هؤلاء ـ الذين وضعت أسماؤهم على الترس الديوري الذي اضيف فيما بعد ـ يستطيعون بسهولة أن يجدوا وجوههم في اللوحة .

لقد حفظت شهادة اثنين من المشاركين هما بروكخورست وكروسبيرغن . وقد اكدا ان كل واحد من الرماة الستة عشر قد دفع مبلغاً يقارب المئة فلورينا، بعضهم أكثر وبعضهم اقل، وفق المكان الذي يشغله. هذه الشهادة تظهر بوضوح كاف انهم ما داموا قد دفعوا فإن اللوحة لم ترفض ، وما دام الدفع قد تم « وفق المكان المشغول » فإنهم قد ارتضوا أماكنهم حتى ولو لم يكونوا راضين تماماً عنها .

وكون لوحة « طواف ليلي » قد ثمنت تثميناً رفيعاً في زمنها يؤكده تقويم صامويل فإن هورغستران تلميذ رمبرانت : « لقد سعى الفنان الى

تنظيم اللوحة اكثر مما سعى إلى بلوغ الشبه التام بالنماذج . وهذا النتاج ايا كان الإعتراض ، سوف يحجب جميع المنافسين . إنه غني بالتصورات ، منسق ومرسوم بقوة إذ تبدو اللوحة الاخرى إذا ما قورنت به وكأنها اوراق لعب » .

لقد شارك الجميع ، تقريبا ، هورغستراتن إعجابه . ونستطيع أن نزعم أن لوحة رامبرانت سرعان ما اثارت الإعجاب وليس الإرتباك لدى قسم من الجمهور . ومن الطبيعي ان نقول ان قسما من الرماة،على الرغم من أنه قد دفع لقاء الصورة الجماعية فإنه قد فعل ذلك مفتونا بمظهرها غير العادي . ويحتمل أنهم قبلوا هذا اللوحة « بورتريه » لأنها تشبه اللوحة الشهيرة « درس في التشريح » التي رسخت شهرة رسام البورتريه وانه لسعادة النماذج كانوا جميعا مصورين في تمظهرات « بوز » لائقة وظاهرين بوضـــوح .

لكن . هل « درس في التشريح » هي فعلا صورة جماعية بسيطة كما اعتبرت حتى الآن ؟ الا نجد هنا أيضا ذلك التوجـه الذي سوف يظهر بمزيد من القوة في « طواف ليلي » الاتجاه إلى تحويل الصورة العادية المتوازية إلى واقع دراماتيكي متوتر ؟

يؤكد فرومانتين « انه في « درس في التشريح » قد نسي الموت بسبب لعبة الالوان . » لا يجمع هذا التاكيد اي جامع بالحقيقة . إن ظهور الموت هو خدعة نظمت حولها اللوحة وهي مفتاح لمغزى المشهد . ليس مصادفة أن اهتمام الشخوص مركز على الجسد الميت حيث يسقط اقوى ضوء . ليس مصادفة ان الفنان توصل إلى قرار إدخال هذا الجسد في اللوحة مع أن وجوده دون مغزى . ذلك لان الناس الذين يؤكدون بحق ، « طواف للي » ليست طوافا ليليا ، كأنما هم لا يلحظون أن « درس في التشريح » ليست درسا في التشريح . النماذج المصورون هنا ليسوا طلاب الدكتور تولب ــ فبعضهم اكبر منه سنا ــ بل هم زملاء ومحترمون للطبيب .

وعموماً إن هذه الصورة صورة جماعية صارت لوحة متناسقة بفضل وجهة نظر المعلم الفنية وبفضل خياله .

ومع ذلك فإن ملحوظة فرومانتين « بأن الموت منسي » ليست من قبيل المصادفة . لقد التقط فرومانتين شيئاً لكنه لم يجهد ليحزر معناه. هذا « الشيء » هو لا مبالاة المشاهد بالميت . لكن اللامبالاة لا تأتي من عدم أهلية الرسام لإثارة إنفعالنا ، بل على العكس إنها مما تعمد . إن المؤلفين الذين يرون في اللوحة منافحة للعلم وللدراسة العلمية يفرحون بالمظهر دون أن يلمسوا السخرية الكامنة هناك . وإن أولئك الناس الذين امعنوا النظر الى الجسد العاري ، لا يدرسون انساناً بل جثة . الانسان ليس جسداً ، وهذا اقل من ذلك ، إنه جسد ميت . لقد ذهب الانسان وترك جسمه من أجل عمل الاطباء .

وكما هي حال زبائن الفنان كذلك كان الشارحون فيما بعد مندهشين لغرابة « طواف ليلي » ولو أنهم وضعوا موضع الاهتمام كل الغرائب الأخرى في عمل رمبرانت لما استغربوا ذلك . لقد اشتهر المعلم بموهبته كرسام « بورتريه واشتهر الى جانب ذلك بصلابة الراي . كان كثيراً ما يطلب من نماذجه ان يرتدوا ملابس غير عادية وخصوصاً حين يكونون من عائلته . لقد صور اباه الطحان صورة جنرال من الطراز الشرقي إي بعمامة ، وصور امه صورة نبية من التوارة ــ واخته كأميرة ــ وزوجته مثل إلهة النبات الخرافية ، هذا إذا لم نتحدث عن نماذج إعادة التجسيد الخاصة به التي رسمها في سلسلة من لوحات البورتريه وهذا الكرنفال كله ليس وليد نزوات عارضة ، وليس سعياً قائماً بذاته نحو التاثيرات التصويرية . إنه يكشف علناً ، من ناحية خارجية صرف ، ميل رمبرانت الشاب إلى الدرامية فالفنان يحب ، فعلاً تلوينات المخمل الخفيفة ، وبريق المخرمات والحرير المتنوع ، والتماع الذهب الجذاب . ولكن هذا بعيد عن أن يكون الاهم . الاهم هو انه لا يستطيع أن يرضى بالبحث عن اي تشابه في الهيئة وببلوغه الامر الذي كان الهم الأول لرسام البورتريه في ذلك الزمن . كان يسعى لتصوير النموذج بوجه مؤثر ،

بطابع درامي يثبت ما يضفيه عليه بمقتضيات دولاب الملابس . وهذا الميل الأولي سيتعمق على الرغم من أنه سيفقد بمرور السنوات دلالته . وبقدر ما تزداد معرفة المعلم ان التأثير الفعلي هو في روح الانسان ، لا في الوقائعية الخارجية لحياته كانت تزداد تفاهة الدور الذي تلعبه الملحقات « إكسسوار » من اللباس والبيئة ، وتظهر درامية وجه الانسان اكثر قوة وتأثيراً . إن بودلير باق في ذاكرتنا لا كشاعر وحسب بل كأحد اكثر ممثلي النقد الفني موهبة وقد كتب : « إن لوحة البورتريه تبدو لي دائماً باعتبارها سيرة حياة محولة إلى دراما ، أو هي دراما حقيقية ، فطرة كل انسان . » ووجهة نظر رمبرانت هي تماماً مثل هذه النظرة الدرامية إلى الصورة .

ولكن رمبرانت كان في عام ١٦٤٢ حين ابدع لوحة « طواف ليلي » ما يزال على الطريق نحو أعماله العميقـة . وبعد أن نعرف شذوذاته وطريقته الخاصة في إخراج هذه اللوحة الكبيرة هل يمكن ان يدهشنا . فقبل خمس سنوات حوّل الرسام صورة عائلته إلى معرض لدراما ـ دراما الابن الضال . الابن الضال هو نفسه أيام الحياة المرفهة ، الثمل من خمرة المرأة ، الجالسة على ركبتيه والتي هي في الحقيقة زوجـة محتشمة لا اكثر ـ ساكسيا . ليس جلياً ما إذا كان الفنان حين صورها بطلة لإحدى أساطير التوراة كان يستشعر تماماً شعور بطل الاسطورة بأنه سيصل وشيكاً إلى هاوية الشقاء . الشقاء العاطفي أو الروحي . وكم جـرى التقليل من شـأنهما في سـيرته مقارنة بسواهما ـ المالي والدنيـوي .

لم يثمن رمبرانت ، ابداً ، الطيبة الخاصة لامتياز التجارة الهولندية، في حين عرف أكثر من الكفاية تعقلها . لو انه ثمنها لاستطاع بسهولة فائقة الحفاظ عليها لقاء تنازلات طفيفة . والكن المعلم لم يلجأ إلى التنازلات ، بل خطا خطوات كان يمكن ان تحول الصدوع بينه وبين المجتمع الفاضل إلى هاوية . وبدلاً من أن يستفيد من إيراداته الكبيرة لضمان وضع مادي راسخ قام بتبديدها في شراء اشياء جميلة حتى بيعت ملكيته بالمزاد .

وبدلاً من أن يبحث عن أقوياء النهار هرب منهم . كتب معاصره الفنان يوهايم فون ساندرات : « لم يمتلك ناصية الفن للحفاظ على علو مكانته وكان يصاحب دائماً أدنى الفئات . » إن علاقته الطائشة مع غيرتكيه ديركس ، مربية تيتوس ، المصابة بالهستيريا ، والتي أنهت أيامها في مشفى المجانين زجته في قضية شغب حول فسخ قران . وعلاقته اللاحقة والأخيرة مع هندريكه ستوفليس لم تكن أقل شغباً في أنظار البوريتانيين . ثم إن انسحابه إلى حي متطرف قرب غيتو اليهود يشير إلى اغترابه الكامل والنهائي عن المجتمع المرفه . تصور لنا كتب السيرة هذا الانسحاب ، في كثير من الأحيان ، وكأنه نفي ، فهل الأمر كذلك ؟ ألا يعني الانعتاق أكثر مما يعني النفي ؟ نعرف أنه في تلك الفترة بالذات أبدع رمبرانت أعمق أعماله ، وينقل لنا أرنولد هوبراكين جملة ذات معنى كبير للمعلم : « حين أريد أن أبهج روحي لا أبحث عن التكريمات بل عن الحرية » .

الحاجات المادية ؟ هذا المجتمع الكنوزالفنية لم يبتز أبداً الظروف الحياتية . كانت قائمة ملكيته قبل بيعها الاضطراري بليغة الدلالة : مجموعة من الروائع الفنية مع القليل جداً من المفروشات . وحتى في الغنى كان رمبرانت ، وفق شهادة تلاميذه ، مقتصداً في طعامه ــ القليل من الخبز والجبن أو قطعة صغيرة من السمك المملح تكفيه تماماً .

إن الالتباسات التي برزت مع « طواف ليلي » هي مجرد استمرار لتعارض راسخ ــ إنه التعارض الأولي ذاته بين المجتمع والفنان الذي سبق زمنه . ويمكن القول إنه حتى في هذا التصادم المعتاد سيعود دور فعال لا إلى صعوبة تقبل الزبائن بل إلى المعلم المستعصي على الترويض ، والذي فضل الفقر على التبعية . وسيتلقى رمبرانت في المستقبل أيضاً طلبات . وبعد عشرين عاماً سيبدع أكثر الصور « بورتريه » جماعية « وكالة منتجي الجوخ » حيث يتم التوصل إلى النرماتية دون مساعدة المؤثرات الخارجية وبلوحة ألوان واحدة ، محدودة نسق ألوان الأحمر والبني ، والأبيض والأسود. أما في عام ١٦٦١ ، وبناء على طلب ، فسوف

يضع عمله الكبير « مؤامرة يوليوس تسيفيليس » باعث احد المعتقدات القديمة ـ للباتافيين ، وهم أسلاف الهولنديين القدماء جداً ، والذي قاد التفاضة ضد النير الروماني وتحول من أسطورة إلى بطل قومي . التقط الفنان التآمر في أكثر لحظاته توتراً ـ لحظة القسم . في هذا المشهد الغبشي تسبح حميا دراماتية رمبرانت وكأنها قادمة من ظلام القرون وتظهر بقوة محددة . لا اثر في النتاج للمثال ، ولا الاحتفالية الملفقة ، ولا المسرحة . النماذج لا مثيل لها من حيث نموذجيتها ، وإنهم ارضيون، أجلاف على الأغلب، والأكثر جلافة بينهم يوليوس الأعور وفي الوقت نفسه هم سطحيون ومضاؤن بضوء منبعث من الأسفل ، يضفي عليهم منظر الرؤى ، يوحدهم الارتعاش البطولي للتضحية بالنفس .

من الصعب أن ننتظر أن تكون لوحة بمثل هذا الإيقاع القوي والفج مناسبة لبلدية امستردام التي كانت تفضل ما هو سردي أو مسرحي . ومع ذلك فإن احترام رمبرانت كـان بحيث جعل البلدية تطلب بعض الاصلاحات بدلاً من أن ترمي العمل. ولكن الفنان لم يقم بتلك الاصلاحات. لقد حمل الصورة ، وقص بعض أطرافها كي يمكن وضعها في المقر الذي ستعرض فيه . حدث ذلك في فترة قاسية على الفنان . ولكن الفنان لم يخضع أبداً فنه للضرورات المادية حتى وهو يعاني الفقر . لقد عرف الفقر المدقع الأسود بعد وفاة تيتوس ، ولكن موت الفنان أيضاً لم يتأخر. واكتفى الوطن بأن يشير إلى نهاية أكبر عبقرياته بملحوظة مقتضبة في سجل دفن الموتى :

« ٨ تشرين الأول ، ١٦٦٩ ، رمبرانت فان راين ، فنان عاش في روزينجراخت ـ تابوت مع حمالين ـ مجموع الرسوم : ٢٠ فلورينا » .

قيل إن لوحة « طواف ليلي » قومت باعتبارها ذروة في إبداع المعلم، كان هذا العمل الضخم ختامـاً لمرحلة كان يسعى خلالها كي يكشف الدراماتية في المواقف بمؤثرات بصرية دخيلة ـ العمل المنظم ديناميا ، والتعاقب المتضـاد للأضواء الباهـرة والأماكن المحتجبة في الظلام ،

والتعارض الحاد للبقع اللونية ثم الاستعمال الوافر لمواد الاكسسوار لمساعدة الروي التصويري . ولكن ما الذي يقوله الفنان في الجوهر ؟ لا شيء إذا كان ينبغي أن نكون دقيقين . وهذا ينطبق خصوصاً لا على الطريقة وليس على الحادث الذي يطرحه لنا .

من المعروف أن أعضاء الجمعيات خلال القرن السابع عشر في هولندا كانت لهم عادة ان يخلدوا في صور « بورتريه » جماعية . ومن بين هذه الجمعيات أفرد مكان خاص لجمعيات الرماة ـ الحراس المدنيين القائمة منذ العصور الوسطى والمنظمة من أجل حماية القرى . وبعد نهاية الاحتلال الاسباني تتحول جمعيات الحراس إلى جمعيات للبرجوازية المسالمة، تستعمل للذكرى ، وفي الاحتفالات والولائم والمباريات في الرماية . ولهذا فإن الصور الجماعية لهؤلاء المسلحين تمثلهم لنا منتظمين حول منضدة في صالات للحفلات كما هي الحال في صور لفان دير هيلست وفرانس هالس . واثناء ذلك تكون جميع الوجوه متجهة نحو المشاهد ومرسومة بوضوح ، لأن جميع المشاركين قد دفعوا للمؤلف .

من الجلي تماماً ان رمبرانت الذي كلف بتخليد سرية النقيب فرانس بانينغ قد قرر ان يفعل شيئاً أكثر من صورة مالوفة جماعية وان الامر لمختلف لو لم نعرف تاريخ اللوحة ، وما كنا لنشعر بأنها تنتمي الى صنف الصورة الجماعية . والأمر مختلف ، إذ أن جميع الدراسين قد رفضوا النظر الى العمل على انه ، بورتريه جماعية وهذه من النقاط القليلة التي سادت حولها وحدة الراي .

ومع ذلك نرى انها تنمى من بين ما تنمى اليه ، الى البورتريه الجماعية مهما بدا منظرها غير عادي . ولو لم يكلف الفنان برسم الصورة فهل كان سينتقي تلك النماذج ـ الذين في غالبيتهم ليسوا جذابين كاناس ـ ويبذل الجهد لجمعهم في عمل متكامل .

وهكذا فإن مهمة الصورة هي ، بالمناسبة ، المهمة الاولى ، وهذا ما ينبغي الا تنساه . ولانها كانت مهمة فإنها لم تبدُ مغرية فنياً للفنان

فركبها تركيباً ذا معان . قال بعضهم إنها لوحة تاريخية . واكد آخرون انها كناية وحسبها غيرهم رؤيا فانتازية . ورأى آخرون انها مشهد حيـاتي .

نرى ان التأكيدات الثلاثة الاوائل لا تحتوي اي نقد . فلم يبدع رمبرانت أبداً كنايات ــ إنها غريبة عن رؤيته الفنية . يمكننا البحث عن الكنايات عند ديورر أو بوسخ ــ لا عند رمبرانت . والمؤلفون الذيـن يتكلمون على الرؤيا الفانتازية يقعون تحت تأثير الإضاءة الغريب . يكفي أن نتصور المشهد في ضوء نهاري عادي كي نفهم حالاً أن الإضاءة نفسها عادية . الإضاءة ، طبعاً ، تلعب دوراً هاماً في إيقاع اللوحة العام ولكنها لا تملي الفكرة . إن الإضاءة في الرسم اهم بكثير من البروجكتورات في المسرح ، والاساسي في الحالين معاً هم الممثلون .

و « طواف ليلي » لا يمكن ان تعتبر لوحة تاريخية استناداً لأسباب جلية . ذلك لأنها أولاً لا ترتبط بالتاريخ بل بما هو يومي في تلك الفترة . وثانياً لأنها لا تعبر عن أي حدث ما لم نعتبر أن رغبة النقيب كوك ورفاقه في الظهور أمام الجمهور حدثاً .

يبقى الرأي الاخير الذي يمكن قبوله أكثر من سواه من جميع الجوانب ، أي اعتبارها مشهداً مصيرياً . وقد قيل بمزيد من الدقة إن الفنان قرر أن يغلف البورتريه الجماعية بشكل مشهد حياتي . وقد يبدو موضوع العمل لغزاً . تحفظ في البوم النقيب العائلي مسودة صغيرة من مسودات « طواف ليلي » مرافقة بالنص التالي : « مسودة للوحة التي في الصالة الكبرى ببيت الرماة ، يبدو فيها الشباب بانينغ كوك ببزة نقيب يوعز للملازم اول بان تنطلق السرية في المسير » .

لقد تم الفعل نهاراً . التسمية غير الدقيقة التي قد تضلل المشاهد يمكن أن ترجع الى قتام الطلاء بفعل الزمن مما أعطى الصورة مظهر المشهد الليلي ومن ثم فإن الطلاء قد نظف ولكن بعد إصلاحات تمت

عامي ١٩٤٦ – ١٩٤٧ فعادت اللوحة الى بريقها الأول . لقد حكم بعض الشارحين على الظل الواقع من يد كوك على ثياب الملازم اول فحددوا بانه يرجع الى الصباح الباكر . وما يدهشنا هو انه لم يوجد مؤلفون ناقشوا هذا الراي كأن يعلنوا ان ذلك يرجع الى وقت متاخر بعد الظهر .

وكما اشرنا فإن الرماة قد رسموا امام باب مدينة . في المستوى الأول ، وفي مركز العمل ، تقريباً ، « تقريباً ، لانه كما نذكر ، قد قطع إحد اطراف اللوحة » نرى طلعة كوك الطويلة في ثياب سوداء ووشاح قرمزي ، والى جانبه الملازم اول القصير في بزة انيقة ومذهبة . يبدوان وكانهما يسيران نحونا ، والنقيب ، إذا حكمنا على الإيماءة ، يوضح لمساعده او يامره امراً . الاشخاص الآخرون مصورون الى الخلف في اربع جماعات موحين بالفوضى الشاملة . يبدو بعضهم للوهلة الأولى تحت قبة الباب القائمة ويبدو آخرون متجمعين الى الجانبين رافعين الرماح والحراب . احدهم يسوي الراية والثاني يقرع الطبل للاجتماع ، والثالث يعد البارودة ، والرابع يطلق النار . يقوى الشعور بالتشوش بسبب الايماءات غير الرشيقة وتنوع التعبيرات ، والاطفال المنحشرين بين الرماة ، والكلب الذي ينبح تجاه قارع الطبل . المشهد متحرك ولكن الحركة ليست حركة فصيلة منظمة بل حركة اختلاط تؤكدها ديناميكية الاجسام المتناقضة والخطوط العمودية والمحورية للبواريد والرماح واجزاء اللوحة المضاءة بقوة والاجزاء الاخرى المظلمة جداً .

كل هذه الفرضى التي في وضع تصويري آسر ، هي في الواقع صعبة الشرح إذ بحثنا في كل تمظهر « بوز » وفي كل إيماءة عن معنى مجازي بالضرورة وإذا سألنا « لماذا » تجاه كل تفصيل نثري ؟ إن قسماً من « لماذات ؟ » نقاد محددين هو ساذج بقدر ما هو غير مفيد كما هي حال أسئلة الطفل : « لماذا الأوراق خضراء ، لماذا للوردة اشواك ... لماذا لا تعض الدودة ؟ » وهذه الاسئلة طبيعية لدى الطفل بينما تشهد حين يطرحها النقاد على ارتياب غير مبرر بنوايا الفنان .

والنوايا بسيطة جدا إذا نظرنا الى اللوحة دون فكرة مسبقة . إن بعض لوحات البورتريه الجماعيـة تؤدي الى حد ما وظيفة الصـورة الفوتوغرافيـة التي تؤخذ أثنـاء الاحتفالات ، واجتماعات الأصدقاء ، والأعياد الأسروية . واليوم حين صار بامكان كل مواطن أن يصور بآلة تصويره ، صار التصوير الفوتوغرافي مبتذلا وبهتت فتنة مثل هذه الصور كثيراً ، اما في زمنهـا فكانت عنصراً هاماً من عنـاصر طقوس الاعراس وغيرها . في تلك الصور الباقية كهدية للأجيال كان كل مشترك يحصل على أن يحتل مكاناً ، إن لم يكن فخرياً ، فعلى الأقل بارزاً ، وعلى أن تبدو هيئته مؤثرة على افضل وجه ومثل هذه « الصور » التي على الرغم من أنها لم تؤخذ بآلة التصوير ، نراها في أعمال فنانين مثل فان دير هيلست. و « صورة » رمبرانت هي من طبيعة أخرى كما رأينا .

كان ينبغي أن يجتمع الرماة في مكان محدد . لقد مثل لنا الفنان ذلك المكان . وكان ينبغي أن يرتدي الرماة ثياب العيد وقد جهد الفنان كي يرسم تلك الثياب ، ومن المحتمل انه حاول تزيينها . الى هنا يسير كل شيء على ما يرام . ولكن كان ينبغي أن يصورهم في حالة استعداد لمسيرة احتفالية ، وأن يأخذ كل منهم مكانه الجدير به في « الصورة » . لقد خيب الفنان ، هنا ، آمال مقرضيه المال . لقد أسرع في تصويرهم قبل أن يستعدوا وذلك في اكثر لحظات عدم الاستعداد اختلاطاً . ويخيل لنا أن كل لغز العمل يعود الى ذلك .

لنتصور أن مصوراً فوتوغرافياً أراد أن يأخـذ صورة جماعيـة فصاح « هيا قفوا هناك » ولكن عدسة الآلة انفتحت حين راح الناس يلغطون في فوضى . سيحصـل على صـورة للبلبلة ، خاليـة من كل احتفالية ، لكنها واقعية وحية . ذلك ما حصل في « طواف ليلي » وتلك كانت فكرة المصور . لقد رسم رمبرانت نماذجه غير مصطفين احـدهم الى جانب الآخر في وضع « بوز » احتفالي ، بل في الأوضاع الأكثر عرضة للمصادفة والأكثر اختلاطاً ، وقـد تصورهم لا كمـا أرادوا أن يظهروا

شجعانا انيقين مزدانين بل كما هم في الحقيقة : مواطنين مسالمين ليس السلاح وعدة الحرب معهم سوى قناع عيد تنكري . إن لقطة آلة التصوير المتعمدة والسابقة لأوانها ـ والبورتريه الجماعية قد صارتا مشهدا حياتيا تنبض فيه الحياة .

إذا نظرنا الى اللوحة من مثل زاوية النظر هذه فسوف نرى أن كل ما فيها معلل ، وأن كل شيء في مكانه . أهي فوضى ؟ أجل فوضى ، ولكنها منفذة وفق فكرة محددة فكأنما رمبرانت يريد ان يقول لنا : هاكم الحياة ، هاكم البشرية . إنه تشوش ، ولكنه تشوش يحفز على أن يمتلك ، ذلك لأننا نشعر ان هؤلاء الناس لا يلغطون دون مقابل ، وأن كل واحد يعرف مكانه ، وانهم على الرغم من الاختلاط الكامل سيقفون سريعا في النسق . لكن يكون حينذاك للفنان ما يفعله . لا يهمه سكون الوصول ، بل ديناميكية السعي الى الوصول . إنه يستعذب هذا الهرج الحياتي الذي يطل من فرحته الاحتفالية وكأنها جزء منه ، تلك الفتاة الفاتنة التي نراها تتسلل الى هناك ، الى اليسار ، بين أولئك الرجال الضخام . من العسير الآ نراها . إذ على الرغم من أنها تلوح صغيرة لطيفة بين الجماعات القاتمة فإنها مغمورة بالنور إنها مركز الضوء الثاني في اللوحة .

كان الحجاج ورجال القوافل يرسمون على القماش شمعة أو مصباحاً لينيروا المسيح صغراً . رمبرانت لا يحتاج إلى مثل هذه الملحقات « الإكسسوار » . فالطفل الذي رسمه هو نفسه مصدر للضوء. وهذا ليس ، إطلاقاً ، امرأة قادمة من مزامير التوراة ، وليس « قزماً قبحاً قميئاً » بل هو طفل حقاً ، وهو أجمل أشخاص الصورة ، إنه كائن فاتن مشع ، يبدو لنا وجهه معروفاً إلى حد بعيد . كان ينبغي أن يكون مألوفاً لنا . إنها ساكسيا ، زوجة الفنان ، بطلة العديد من اللوحات . خلال الشهور التي كان يعمل فيها الفنان في اللوحة الكبيرة كانت ساكسيا مريضة جداً . ومن المحتمل أن يكون رمبرانت أحس انه سيخسرها . لقد لاحقه الإحساس المسبق الثقيل حتى أثناء ساعات العمل المتوتر .

ورسم ساكسيا فتاة صغيرة كي يضع في اللوحة الكبيرة لاعذابه وحسبه فحسب بل فكرة عميقة افلتت ، لا أحد يعلم لماذا ، من انتباه الشارحين.

يحمل الطفل على حزامه كيس نقود وديكاً ابيض . هذه الهذيانات وفق النظرة الأولى ترمز إلى الربح والفوز فمن المعروف أن الفائزين في المباريات في الرماية يربحون ديكاً ابيض . السعادة عارضة ولامعة ، تمضي دون أن يلحظها احد ـ هكذا نرى مغزى هذا الشكل . ولكن المعلم ، باعتباره معلماً فعلاً لم يهبط بالرمز إلى مستوى الكناية . فالمشاهد الحساس ليس بحاجة إلى تفصيلات في الرؤى ، من ديوك واكياس ، كي يحس كل هذا الجمال النقي والفض في هذا الشكل الصغير ، المنحوت من ضوء ومحبة ، ضوء السعادة الفاتن والمغري ، والذي يظهر . لا يعلم سوى الله من اين ، ليعترض حياتنا ثم يختفي .

إن من يحظى اليوم بسعادة ان يرى لوحة « طواف ليلي » الاصلية سينظر اليها لسوء الحظ وهي محبوسة في قفص . فبعد أن تعرضت قبل سنوات لعمل إجرامي بربري عزلت اللوحة عن الجمهور في واجهة ضخمة . ولكنها تبدو دائماً في ذاكرتي كما سبق ان رأيتها حين دخلت صالة المتحف أول مرة . كانت تشغل كل الجدار وتصل إلى الارض تاركة انطباعاً مذهلاً . يحس المشاهد ان هذه الجمهرة من الناس تتجه نحوه مباشرة ، وان النقيب والملازم أول قادمان للاقاته ، وأن هذا العالم البالغ فيه من الضوء والظلمة يطوقه ، كي يصير عالمه ، وهو عالم اكثر واقعية من اي عالم يومي ونثري .

كتب توريه بيورغر منذ عام ١٨٥٨ : « كل هذا الحشد المتحرك كانما يندفع إلى الامام ، يتحرك كالمشاهد في الصالة ويأتي نحوه » . ويرى اوتوبينيش أن النقيب والملازم اول « يتحركان بحزم نحونا ، حتى لنشعر انه ينبغي أن نحيد كي نفسح لهما الدرب » . وبكلمات جان ليماري فإن : « المشاهد يقترب نحو اللوحة ثم يتوقف فجاءة ، لان اللوحة ذاتها تأتي نحوه » .

صحيح تماماً . اللوحة تأتي نحونا . وهذا لا يتعلق بطواف ليلي وحدها ولا بوهم المشاهد الذي هو العنصر الأكثر جوهرية في التقبل الجمالي . وحين نحس ان اللوحة تأتي نحونا أو تنفتح كنافذة امامنا ، او انها تحتضننا بجوها الخاص ، فهذا يعني أن التماس الحقيقي قائم . والافضل في مثل هذه الحال ، أن نحافظ على انطباعاتنا ومشاعرنا إذ لا نستطيع أن نحسم ما اذا كان يجب أن نصدقها أم نؤجل ذلك للحصول على نصيحة المختصين . التأثير الجمالي هو الى حد ما كالتأثير الغرامي ؛ فلا يجوز ان نبدده سريعاً ولا أن نعلنه سريعاً ، فللفتاة شعر أشقر وضرسان محشوان واما سمعتها في الحي فلا تحسد عليها . وسيكون لدينا الوقت دائماً من اجل خيبة الأمل . فالروعة نادرة وثمينة .

وهكذا . فان لوحة « طواف ليلي » لا تمثل لغزاً ولا نكبة في إبداع رمبرانت . وهي ، بغض النظر عن سماتها النوعية ، يمكن أن تحسب انجازاً رفيعاً . إنها تقودنا الى عالم المعلم ، لكن ليس الى أكثر من غرفة الانتظار . ولهذا ينبغي أن نقول بضع كلمات حول سمة هذا العالم دون ادعاءات غير سديدة حول استنفادها .

لقد كتب عن رمبرانت الكثير من الأمور الصحيحة حتى لتبدو الدراسة الكاملة لعمله مفرطة الطموح وأنه لمن المغامرة محاولة إعادة صياغة السمات المشهورة منذ زمن بعيد ، وهي على كل حال امر شاق . وليست اقل طموحاً مهمة الوصول الى حقائق جديدة من مناقشة ما قيل حول المعلم من غير الحقائق ، لأن ذلك يعني اجتياز دغل متشابك من المنشورات الكبيرة والصغيرة . لقد اصبح رمبرانت ضحية للنقد التجريبي والشكلاني والاجتماعي ، إذ كان كل منها يحرف على طريقته الى هذه الدرجة أو تلك ، مغزى عمله الفني .

إن الأخطاء المنهجية الأكثر عادية في ايامنا فيما يخص إبداع رمبرانت متعلقة بالانتكاسات المتاخرة للمسيرة الإيجابية . ويبدو ذلك خصوصاً في « التواريخ العامة » الجماهيرية أو في البانورامات الخاصة

بعصور محددة . فهنا ، من أجل المزيد من الوضوح ، يدمج الفنانون في مدارس قومية ، اما من اجل المزيد من « العلمانية » فإن ميزة المدارس تستخلص من الخصائص العامة « للبيئة » و « الفترة » . وإنه لمن المؤكد ان اشكال فرادة المعلمين تخسر الكثير اثناء هذه العمليات ، ومن ثم ، فأية نظرة شاملة واي وضوح . كل ذلك يذكر مع الكثير من الارتياب بأعمال ايبوليت تن الذي ما تزال محاضراته تمثل كتلباً مساعداً لمؤلفين معروفين .

إن « فلسفة الفن » لايبوليت تن بمبادئها الوضعية قد وجهت ضربة جدية للمعيارية والارادية في علم الجمال . وبغض النظر عن بعض الجوانب الصحيحة فإن نظرية تن حول العرق والوسط والفترة الزمنية، كما اشير إلى ذلك اكثر من مرة ، فيها الكثير من المثالب كمنهج عام . وهذه المثالب ابصرها تن نفسه وعرضها اثناء الدراسة الملموسة للحقائق الفنية . إن الطموح إلى الدفاع عنها بأي ثمن هو اطروحة ساذجة من وجهة النظر الإجتماعية ، وإن الاطلاع السطحي تماما في مجال الفن ، دون أن نتكلم على انعدام بضع سمات اخرى ضرورية للتعمق في مغزى الإبداع قد دفعا تن في مواضع غير نادرة إلى تحليلات واستنتاجات حددها الهزل . لقد حاول المؤلف ان يوضح اللون عند روبينس ورمبرانت بخصائص ضوء الشمال وجنوه ، وما إلى ذلك مما في فينيسيا . ولأنه من المعروف جداً ، أن تلوين روبينس مختلف جدا لا عن تلوينات الفينيسيانيين وحسب بل وعن تلوين رمبرانت راح تن يتحايل كي يوضح أن روبينس قد صور الأجساد والاشياء كما تبدو تحت « الضوء القوي » في حين أبدعها رمبرانت كما تبدو حين يكون « الضوء شاحبا » . « تكاد العناصر تحدد بالظلال . تكاد تمتزج بالظرف ، مساء ، في سرداب ، تحت مصباح ، في غرفة ، حيث ينزلق من النافذة شعاع كاب ، إنها تنمحي . . . » من هنا «التلوين الذي امدّت به هولندا عبقرية رمبرانت.» ولقد كتب فيرهارن ، آخذاً بالإعتبار منهج تن بجلاء يقول في كتابه حول رمبرانت إنه يكفي ان تظهر عبقرية بطولية كي تحيل نظرية البيئة إلى

وبر وهباء .لن نصل إلى العبقرية البطولية ، يكفينا أن نضيف إلى اسمي روبنس ورمبرانت اسماً آخر هو اسم فيرمر فلا يبقى شيء من دهاء اختبارات تن المناخية البصرية . ذلك لأن لوحات فيرمر ، على الرغم من انها مرسومة في الشمال ، وفي هولندا بالذات ، لا تنتمي إلى توهج روبنس ولا إلى وفرة تلوين رمبرانت ، بل هي قائمة في حدود مقامات غنية ونبيلة ومتناغمة يحسده عليها الفينيسيانيون . ومن الممتع في مثل هذه الحال ان ننسب فيرمر إلى منطقة مناخية مع انه لا توجد طريقة لاعلانه من فينيسيا . إن تن غير خبير بتاتاً بمسائل التلوين ، بل وليس لديه تصور عن ان الألوان اكثر رنيناً لا « في الضوء القوي » لأنه — في الشمال او الجنوب تفقد الأشياء اللون بدرجة أكبر أو اصغر . إن الالوان تضفي الإيقاع وتندغم عفوياً في تناغم تحت الإضاءة المبعثرة بالضبط او تحت ضوء الشمس الخفيف في جو رطب لبلدان مثل هولندا وهذا يبدو جلياً تماماً في رسوم رسامي المناظر الهولنديين — سيغيرس، فإن دي فيلدي ، هوبيما ، كونينيك . الغرباء جداً عن «توهج» رمبرانت. ليس مصادفة ان فضل الانطباعيون العمل في مثل هذه الظروف وهربوا من ضوء الجنوب . إن من يتصور ان فان غوغ قد غزا مقامات لوحاته المتسددة من الجنوب الفرنسي يقع في الضلال ذاته الذي وقع فيه تن تجاه روبنس . وإذ وصل المؤلف حول رمبرانت في بحثه عن البراهين إلى مثل هذا التشوش ، فقد راح يحدثنا عن الإضاءة المسائية « في الغرفة » و « تحت المصباح » دون ان يحسب حساباً لكون المصباح يضيء في إحدى الغرف بالطريقة ذاتها سواء كان ذلك في الشمال او الجنوب . لندع جانباً حقيقة ان التضاد الحاد بين الأنوار والظلمات ليس من ابتكار رمبرانت ، بل قد جاء من الجنوب ، ومن إيطاليا تحديداً ، وبالمزيد من الدقة — من كارافاجو .

لقد قال دوغا ليس الهواء الذي في اللوحات هو الهواء الذي نستنشقه . وكذلك هي حال الالوان : فالوان الرسام ، خصوصاً الوان الملون الحق ، ليست هي الوان العالم المحيط بنا . إن تن وتلامذته

بعملياتهم الفظة بوساطة وسائل مثل البيئة والعرق في ميدان الفن المرهف يذكروننا بفيلة وقعت في حانوت زجاج . فعلى الرغم من أنه يكتلم على « نشوة الخيال » فإن تن لا يفهم وليس مؤهلاً لأن يفسر ظاهرة كالخيال الابداعي ، واقل من ذلك ، لأن يستوعب اصالة التفرد الإبداعي وعدم تكراريته .

إن العديدين من المؤلفين ، دون أن يصلوا إلى مؤلفات تن ، — ودون الدخول في التفاصيل — قد اتبعوا الخط ذاته في التوضيحات والموازنات منطلقين من المقولة ذاتها حول دور الأصالة الاجتماعية والتاريخية والقومية في تكوين الشخصية الإبداعية . من العبث أن نغفل اهمية هذه العوامل ، لكن من غير المجد بأن ننتظر أن يقودنا إقحامها الآلي في المعادلة إلى القرار الصحيح . ومع أن امثال هؤلاء المؤلفين يعظمون بروح التقاليد الطيبة عبقرية رمبرانت فإنهم كأنما يعانون نوعاً من الاهتياج الخفي تجاه العبقري . لو لم توجد هذه الشواذات — العبقريات في تاريخ الفن لهيمن نمط آخر مختلف ، ولكان كل شيء واضحاً ومصنفاً ولكن وفق العصور والاساليب والمدارس ووفق سمات ممتازة وعامة وملزمة. ولكن العبقري يخلط كل شيء . إنه سيبرز ، حتماً ، فوق المدرسة ، التي يقحمونه فيها ، وسيخرج عن إطار الاسلوب الذي ينسبونه إليه ، وسيلح على ان يسبق العصر الذي حكم عليه أن يعيش فيه . وقد حطم رمبرانت جميع حدود التماثل . ولم يتجاوز عصره وحسب بل العصر الذي تلاه. ما كان ينوي التصوير بأسلوب الباروك . وقد رفض اتباع أي اتجاه اساسي من اتجاهات الرسم الهولندي أو الاوربي في ذلك الزمن . وما كان من الممكن تصنيفه أو وضعه تحت أية شارة سوى شارة اسمه الخاص . إنه رمبرانت .

لقد تميز المعلم عن معاصريه ، حتى حين ننظر إليه من تلك الناحية التي تعتبر في أحيان غير نادرة ناحية خارجية — ناحية الموضوع . لقد وضع أكثر من ٢٤٠ لوحة في مواضيع توراتية أو انجيلية في فترة كان

فيها الرسم الديني ليس على الموضة وذلك في هولندا على الأقل . إن هولندا بلد بروتستانتي ، والبروتستانت ، كما هو معروف ، لا يزينون الكنائس باللوحات . ولم تعد الروحانية زبوناً للفنانين ، وليس الفنانون بميالين لتصوير الصلب من اجل المتعة الشخصية ، اي إن الجنس صار متخلفاً حين بدأ رمبرانت يعنى به لا ليبعثه كجنس بل ليقوده إلى وجهة غير متوقعة ، مستخدماً إياه لأهدافه .

إن اول عمل توراتي للمؤلف ، وقد وضعه في العشرين من عمره (طوبيا وزوجته) يشهد على اللامبالاة التامة بالتفسيرات الكنسية وكذلك بمقتضيات التيقن التاريخي . لقد تحول أبطال الأسطورة إلى فقراء هولنديين ، محرك ديني - في مشهد حياتي . ومنذ البداية يهشم رمبرانت تقاليد التصوير الديني ، ولكن بإنزالها إلى مستوى نثر الحياة بل لرفعها حتى الرؤيا الخيالية ومن ثم إلى اغراض الدراما الروحية المؤثرة ، حيث سيتراجع الكيان والخيال إلى المستوى الخلفي كي تبرز في مراكز إنتباهنا مفترقات الدروب الروحية للانسان ، ومفترقات الدروب الأزلية للشك واليقين . الجبن والمأثرة ، لقسوة القلب والحب ، للهلاك والخلاص .

إن السؤال لماذا وضع رمبرانت البروتستانتي تصورات دينية كالكاثوليك هو سؤال ساذج، لسبب بسيط هو أن رمبرانت في فنه ليس بروتستانتياً ولا كاثوليكياً . إن تاكيد باليدينوتشي أن رمبرانت كان مرتبطاً بتيار المينونيين يقوم على اساس راسخ . والمينونيون ينكرون القسر ، والدوغمات الكنسية والتفاوت الاجتماعي ويدعون إلى العودة إلى المعنى الاول لكلمة المسيح . إن نتاجات رمبرانت الناضجة تتحدث بوضوح تام عن انه عبّر عن افكار إنسانية وديمقراطية تعود إلى المسيحية الباكرة . التي تعري رياء الأغنياء والمتسلطين ، التي صيغت فيما بعد في دوغمات كنسية وضعت بدورها في خدمة الاستبداد والسطو . ولهذا هي غريبة لوحات المعلم التوراتية والانجيلية عن كل القوانين الكنسية وهي موضوعة بحرية الخيال العجيبة وتظهر ارتعاشاً تعاطفياً تفتقر إليه الكثرة من

الأعمال الإبداعية الايطالية والاسبانية التي وضعت تحت عين الكنيسة اليقظـة .

إن لوحات رمبرانت لا يمكن أن تدعى « دينية » بالمعنى المعتـاد الكلمة ، ليسبب بسيط هو انها ليست ابداً تصويراً وعظياً لاي دين . لقد استخدم الفنان ، ببساطة . بيانات الأمثولات والأساطير التي كانت مشهورة في ذلك الزمن ليعبر عن الحقائق التي توصل اليها والتي لاتنتمي إلى الرب بل إلى الانسان . لقد استخدم المعلم تلك الأساطير لأنها تقدم له مواقف دراماتيكية محددة ولانها معروفة تماماً ، ومن ثم فإن انتباه المشاهد سيتجه لا نحو تفسير الحدث بل نحو معاناة الابطال ، اي نحو الأمر الرئيس .

وكي يبرز الامر الرئيس اظهر الرسام في اعمالـه المتاخرة اقصى الإيجاز في تخيل الوضع المتحول تدريجياً من وسـط هندسي منظري سحبب إلى جو روحي متلفع بالجهامة . ومن اجل هذا الهدف صار الفنان اكثر اقتضاباً حتى في استعمال تلك الملابس المحببة غريبة الطراز . قيل مراراً في اعمال رمبرانت الناضجة لم تكن تلك الملابس هدفاً بذاتها ولم تكن ثمرة لشوق غامض إلى التنكر كما خيل لبعض المؤلفين. ولقد وظفت تلك الاكسسـوارات كعناصر تصويرية في إطار الجو العام المتكون للوحة ، إن انعكاساتها الحريرية او التطريزية واقنيتهـا الماجورية الصادحـة مباغتـه وسط الغبش مثل صدى مرئي للتوتر النفسي الذي يشع مـن الأبطال .

إن كون رمبرانت لم يبدع لوحات دينية بالمعنى المعتاد للكلمـة يبدو بوضوح خاص في أعماله المتاخرة ، حيث تزول ، إلا مع استثناءات نادرة ، الحدود بين المواضيع التوراتيـة والمعاصرة . وكانما امتزجت المواضيع الدينية والصور «بورتريه » الحياتية ، القدم والمعاصرة يبرزان معاً ، تبدو الانسانية في نظر الفنان واحدة لا تنفصم ، منتصبـة امام قضاياها الازلية وساعيه على طريقها الازلي الذي هو درب المبدع نفسه.

فقراء امستردام، المسنون اليهود ، رمبرانت نفسه يظهرون لنا في هيئات اشخاص التوراة ورسل المسيح . وهم بالمعنى الدقيق ليسوا ابطالا للأسطورة وليسوا بشراً مأخوذين مما هو يومي مباشرة ، بل هم في الوقت نفسه هذا وذاك ، إنهم بشر صغار فكروا واعتبروا بتشردهم المضني الطويل وقد عبروا وفق كلمات كومينسكي « من متاهة العالم إلى جنة القلب » هذه النظرة الانسانية قد عبر عنها مباشرة بعشرات من صور المسيح التي وضعت قرابة عام ١٦٦١ . بعض تلك التصورات يتميز بواقعية جلية ، وتذكر بلوحات على السجية . وهذا ، طبعاً ، ليس مصادفة ولا يمكن ان يفسر إلا بخيال المعلم الجبار . إنه نتيجة للوضع المصاغ بإيجاز في الجملة الانجيلية : « هو ذا الانسان ! » رمبرانت يصور لنا المسيح انساناً يجرحه الحزن والمعاناة وهو في الوقت نفسه لا يحيد عن الطريق الشاعري للحزن والمعاناة . ويمثل لنا رمبرانت المأثرة العليا التضحية بالنفس والنصر الأسمى للحب لا كعمل من اعمال الإله بل من اعمال الانسان ، الانسان بالحرف الكبير « النوع الانساني » ، كتركيب للانسانية الانقى . هكذا يقيم الفنان تلك الصلة الحميمة بين « البشر الصغار » والانسان التي حاولت الكنيسة طوال قرون ان تقطعها ، لتظهر نفسها ، كصيغة وحيدة للاتصال بين الخطأة والرب .

إن نتاج رمبرانت التصويري يشتمل على قرابة ٦٣٠ لوحة اكثر من ٤٠٠ عمل تمثل لوحات بورتريه بالمعنى الدقيق للكلمة وهذا يشير بوضوح كاف إلى اهتمام المعلم بهذا الجنس . ولكن رمبرانت ، اطلاقاً ليس رسام « بورتريه » من نوع فان ديرهيلست ، ولا من طراز فرانس هالس . فهو مقارنة بالآخرين لا يعمل بناء على طلب الا نادراً . وهذا يمكن تفسيره في المرحلة الاولى بايسر السبل ، اي لعدم وجود الزبائن ، ولكن اي تفسير مماثل غير مشروع في المرحلة التالية ، وكذلك هي غير مشروعة التاكيدات على أن المعلم ما عاد يعجب الزبائن وانه قد خرج من « الموضة » ببساطة . وغير مقنعة الاحكام القائلة إن الإنفصام كان بسبب عدم رغبة الفنان بالقيام بتنازلات في فنه ليرضي أذواق النماذج . كان لدى المبدع

الكبير المتمرس بتجربة غنية كل الإمكانيــة في تلك الازمنة كي يفرض دون ان يتنازل . والمثال على ذلك مجدّدو النهضة الإيطالية او رسامو اسبانيا العظماء ــ غريكو ، فيلاسكتس ، وغويا ــ وكذلك رمبرانت نفســه في عام ١٦٦٤ ، اي بعد ثلاث سنوات عديدة من الاحداث بشأن « طراف ليلي » وضع رمبرانت بورتوريه ليان سيكس محافظ استردام المحب بالفنان،وكانت عملاً رائعاً لم يكن بوسع حتى ذوي الاذواق التقليدية سوى الاعجاب بها ، لان المعلم لم يسمح بأي نزوات وإنما اقام صورة بديلة وفي الوقت نفسه بلغ الوضع الطبيعي وتوصل الى اسكتناه السمة النفسية والاقناع المطلوب ، وروعة وبساطة التفسير التصويري . كان بامكان رمبرانت ان تكون لديه الكفاية من طالبي اللوحات من طراز » يان سيكس» او « وكالة منتجي الجوخ ». ومن الواضح ، في الوقت نفسه ، ان امثال تلك اللوحات لم تكن تنازلاً امام ذوق الجمهور ، واكثر من ذلك ، فان مؤلفين مثل فرومانتين بدت لهم دون تحفظ قمة كمل إبداع رمبرانت

من الصعب النقاش حول هذه المسالة لانها تتعلق فعلاً باعمال اساسية لاننا نصل إلى جو التفضيلات الشخصية ، التي هي ايضا جو الحرية الشخصية . ومع إعجابي الكامل بالبورتريه الجماعية « الوكالة » لا اتجاسر على وضعها فوق نتاجات مثل « مؤامرة بوليس تسيفيليس » او « الإبن الضال » وبالمناسبة لا يتعلق الامر بتفضيلاتنا الشخصية بل بتفضيلات رمبرانت نفسه ونواياه . حقا إن لوحات البورتريه البديلة كالتي ذكرناها تمثل في مرحلته المتاخرة استثناءات نادرة ، ويخيل إلي ان ذلك يشهد على ان جهود الرسام كانت متجهة وجهة اخرى ، وانه عموماً ، ما كان يهتم كثيراً بعلاقاتهمع الزبائن . إن مؤلفين مثل فرومانتين يفسرون ذلك بطبيعة رمبرانت المتناقضة ، التي يسكنها شخصان بعادات واهتمامات شديدة التباين .

يرى فرومانتين « لدى هذه العبقريةالمكونة من الغرائب والتناقضات هنالك « طبيعتان لم تلحظا حتى الآن ، وهما تتعارضان وتكادان لا تلتقيان معا في وقت واحد وفي نتاج واحد إحداهما هي : مفكر ، من الصعب ان

يرسخ حيال متطلبات الاستقامة ، ولكنه يصبح لا يطاق ، في حين ان التوامه بان يكون مستقيماً لا يوقف يده ، والأخرى هي : انسان عملي يمكن ان يكون لامعا حين لا يزعجه « المشهد » البصير (فيزيور) وأيضاً : « إن رمبرانت لا يفسر إذا لم نر فيه شخصين ، متناقضين بالطبيعة ويعيق احدهما الآخر . قوتهم متماثلة تقريباً وقيمتهما لا تتاون . وهي متعارضة اطلاقاً ، من حيث الهدف » .

بقدر ما نستطيع الحكم استناداً إلى الوقائع الطفيفة لسيرة ما . وصلت إلينا مع الكثير من الاختلاط والاضافات ، ومع الافتراضات والتكهنات ، فإن رمبرانت هو طبع معقد فعلاً . كما أن نقص المعلومات يعيقنا عن ان نصوغ بحزم تناقضاته ، وقد فعل فرومانتين ذلك مع الكثير من الهذر ، مستنداً إلى معطيات مشكوك فيها لاحدى الشائعات وقائساً طريق العبقري الحياتية بذراع معاييره الشخصية .

معروف ان فرومانتين قد حاز إعجاب الجمهور البروجوازي بسرعة فائقة بصوره الشرقية وصار موضة يومه . إن تصويره الاصطناعي المدين بسيء ما إلى دوكان ودولاكروا ، وكورو . وكوربيه هو تصوير فاتن ويقبل بخفة . إنه لا يزعج بشيء الذوق التقليدي . وهو متناسب جداً لتزيين غرف الاستقبال . إن فرومانتين الذي ضمن الزبائن . وميداليات الصالون ووسام جوقة الشرف، وهو يتمسك بالاقرار بظفره ويسعى إلى تبيته بوساطة أسلوب تصويري خامد منذ زمن بعيد في الفترة التي ظهر فيها على المسرح مجددون من امثال مانيه ، ودوغا ومونيه . ليس عسيراً أن نحس أن ذراع انسان كهذا سوف يبدو صغيراً جداً لقياس عبقري من وزن رمبرانت .

لم يستطع فرومانتين أن يفهم ببساطة لماذا تنحى رمبرانت عن المجتمع الفاضل ، ولماذا افشل بسلوكه المشاكس فرص النجاح الطيبة . ولماذا اختلط بالناس الصغار ، وأخيرا لماذا لم يدفع بمزيد من الرحابة بفنه الامكانات التي لدى « العملي الرائع » التي ظهرت في ابداعات مثل « بورتريه يان سيكس » التي يكن لها فرومانتين فعلا إعجاباً خاصا . ومن

أجل الحقيقة ينبغي أن نلاحظ أن المؤلف يسعى لان يمتلك تفضيلاته الشخصية ، بأن يثمن رمبرانت تثميناً رفيعاً ؛ « فيزيونير » وكذلك رؤاه وخاصته « غير العادية بأن يرى ما لا يُرى » وتناولاته التصويرية غير المألوفة . وخلافاً للحوظاته الحادة المتعمدة التي لا يمكن تفسيرها حول « طواف ليلي » حاول فرومانتين ان يظهر موضوعية تجاه عمل المعلم بكامله وان يؤكد على سماته الاستثنائية . بعض أحكامه صائبة . إنها تتكلم على جدارته الاحترافية ، ولا مثيل ، ولا مثيل لها لدى الكثيرين من النقاد . والمصيبة ، كما يخيل لنا ، هي أن الجدارة الاحترافية ، والذوق والفهم النظري الجمالي لفرومانتين هي ذات طابع يسمح له جزئياً بالتغلغل في مغزى هذا العمل الضخم .

يرى النقد أن « الشخصين المتناقضين بالطبيعة » اللذين يضمهما رمبرانت في شخصه ، يستطيعان في النهاية أن يتصالحا ويتحدا كي يصلا بجهود مشتركة الى رائعة استثنائية ـ « وكلاء الجواخين » : « إن الشخصين اللذين فرقا زمناً طويلاً قوى روحه يتصافحان في ساعة النصر الكامل هذه . لقد انهى حياته بسلام مع نفسه ومن خلال احدى الروائع . » ووفق كلمات فرومانتين فان « الوكلاء » هي نقطة الختام للارتقاء ويمكن « اعتبارها خلاصة انتصاراته ، أو افضل ما قيل حول النتيجة اللامعة لثقته الكاملة » .

وهكذا وضع فرومانتين « نقطة الختام » والتبجيل للقضية في عام ١٦٦٢ ـ حين صور « الوكلاء ـ اي قبل ان يكمل المعلم طريقه الابداعي بسبع سنوات . وهذه السنوات السبع ليست فترة دون اي مغزى خاص . واذا اكد الناقد انه منذ « متى الانجيلي » (١٦٦١) قد ظهرت دلائل الضعف الابداعي فإن ذلك يبقى في حسابه . إن رمبرانت سيبدع ، تحديداً ، في تلك السنوات السبع تلك الروائع التي ـ دون ان نعارضها مع نجاحاته السابقة ـ تمثل الختام الفعلي والظافر للقضية وحتى لو بقي المعلم مع تلك الابداعات المتاخرة وحدها فإنه يستحق تماماً المكانة التي احتلها في ذاكرة الانسانية .

وإذا كان ينبغي ان نقبل فرضية فرومانتين حول « الرمبرانتين » فإنه يتبع ذلك ان نقر بان بعض تلك الروائع المتأخرة مثل « المؤامرة » و « الابن الضال » و « سيميون في المعبد » أو تلك التي احبها فان غوغ «العروس اليهودية » هي من شغل لا ذلك « العملي » الموضوعي بل « الفيزيونير » وبالتالي فان « المصالحة » ما بين « الطبيعتين المتعارضتين » لن تتحقق كما هو واضح . ولكن شيئا لا يلزمنا بقبول مصداقية فرضية لا تجد ما يؤكدها في الحقائق الفنية .

لقد ابدع المعلم فعلا اعمالا مختلفة الايقاع جدا ، نتيجة لمختلف الاهتمامات الابداعية . ولكن هذا لا يعني أنه يحمل في ذاته رمبرانتين . لو سرنا على هذا الخط من التوهمات لكان علينا ان نتكلم على شخصين او ثلاثة اشخاص في غويا ، وكذلك الامر في التطور الراسخ لمبدع مثل غريكو . إذ ان صور « بورتريه » غريكو تتمايز جداً ولا يمكن الا تتمايز عن مشاهده الانجيلية . ان الناقد منجذبا الى سكينة وحدة الشخصية لدى المعلمين الذين يحبهم والى احادية شكل تفسيره (يؤكد مؤلفون مثل بينيزيت ان فرومانتين ظل طوال حياته يرسم لوحة بعينها) مقتنع بانه مادامت قدوجدت اختلافات في المعالجة فهذا يعني وجود رامبرانتين مختلفين . إنه لا يريد ان يفهم ان السبب لا ينبع من اي ازدواجيه داخلية متخيلة . بل من اختلاف المواضيع وان الفنان الذي يعوزه الاحساس والخيال هو وحده الذي يعالج صورة محافظ امستردام وصوره المسيح المتجلي لتلاميذه كالرؤيا في عماوس بطريقة واحدة .

لقد ظهر رمبرانت فعلا بصيراً ثاقب النظر وفيزيونير ، وفرومانتين مصيب تماماً هنا . ولكن ذلك ليس شخصين بل هما خصيصتان لانسان واحد ، وهما لا تتعارضان بل تتكاملان وتتساندان قبل وضع « الوكلاء » بزمن طويل ، منذ سنوات الشباب ، منذ البداية ذاتها . وبسبب هذا الترابط العضوي بين الرؤية والرؤيا فان اكثر تخيلات رمبرانت التوراتية اغراقا في الخيال تذهل بصدقها لانساني ، وكما هي

الحال في اكثر الإبداعات واقعية ، مثل « بورتريه عائلية » و « الوكلاء » تظهر نظرة الفيزيونير .

ولأن الامر متعلق بأعمال مماثلة ينبغي أن نضيف ، أن الفنان قد وضع العديد من اللوحات الحياتية إلى جانب المشاهد التوراتية ولوحات البورتريه ، ولكن ليس مثل التي لدى فان اوستادي وتيربوروخ ، وكذلك وضع سلسلة من المناظر ولكنها مختلفة كثيراً عن مناظر رويسدال ، لأن المراقب والفيزيونير يعملان هنا معاً . وأياً كان المجال الذي يتجه رمبرانت إليه فكانما يصر على ان يرينا ان الاشياء يمكن أن تصنع بطريقة اخرى ، غير التي صنعت بها حتى الآن . كان للمعلم مثل هذه النوايا في الحقيقة . إن ملحوظة فرومانتين حول أن رمبرانت قد عانى « الخوف من أن يكون مبتذلاً » هي ملحوظة ساذجة . فلا يمكن أن يكون رمبرانت مبتذلاً في نضجه ، حتى لو اراد ذلك ، وهذا لسبب بسيط ، هو أنه رمبرانت . هم الاصالة ليس من هموم العبقري . إنه هم الناس الذين دون أصالة .

إن اكتشاف رمبرانت التاريخي هو في آخر حساب مثل إكتشاف جميع الفنانين العظماء : الانسان وعالم الانسان . كلن على كبار البحارة ان يطووا الأشرعة بعد اكتشاف أميركا لأن القارات التي تنتظر الاكتشاف قد انتهت . كبار المبدعين يتابعون اسفارهم الخطيرة مع انهم يكتشفون دائماً القارة ذاتها . فأي اختلاف بين كل واحدة من هذه التناسخات العظيمة للروح البشرية التي تتم على مساحة بائسة قميئة ، اي قرب ولكن أي مسافة لا تقاس بين عالم ليوناردو الانساني وعالم ميكيل انجلو ، بين خطاة رمبرانت التعسة وصالحي غريكو المضائين بالألق .

التألقات طفيفة في لوحات رمبرانت ، وتكون أحياناً غير واثقة ، مثل ضوء شمعة ، مهددة كل لحظة بالانطفاء . ولان العين الانسانية تنجذب اكثر ما تنجذب طبيعياً إلى ما يلمع ، فان الكثيرين من المؤلفين يركزون انتباههم اساساً على تلك الأماكن المضاءة من التلوين المترف كي

يخبرونا كم أحب المعلم منسوجات الشرق الغنية ، والمعادن الكريمة ، والاحجار الثمينة . هكذا الحال تأكيداً .

ومع ذلك فوسط ظلمات ليل رمبرانت يتجه انتباه المشاهد الحساس نحو ثروات أخرى ـ نحو الاحجار الثمينة للعيون الانسانية المعانيه ، نحو الذهب العتيق للوجوه المعذبة والايدي المجرحة نحو نظرات التنوير ونحو تجعدات المعاناة ، المعبرة بعمق عن التجربة . هذه الوجوه تبرز أحياناً ، غامضة من الظلام الصدىء ، مثل ضوء شمعة ، مهدد بالانطفاء بعد لحظة . كل انسان يحمل نوره ، كما يحمل المصباح الشعلة في ذاته ، وكل واحد ينير الدرب امام نفسه عبر نفسه ويبحث بدأب عن معبر عبر تهديد الظلام المطلق فوقه ؛ لانه إن كف عن البحث ينطفىء النور .

إنه ضوء غير واثق وغامض ، مثل شعلة الشمعة الوجلى ؛ ولكنه احياناً ، تحت ضغط التفجر الداخلي يشتعل حتى التألق المهيمن . إنه يبدو حتى في اللوحة المؤثرة « الوضع في الضريح » التي وضعها رمبرانت الشاب ، حيث جسد المسيح الميت مضاء بألق الظفر . وهو ينزلق ، فيما بعد ، لطيفاً رقيقاً فوق ظهر الابن الضال المعذب ، مشعاً بحب يدي الاب . إنه يضيء بصرامة ويعظم هيئات المتآمرين ، المتنامين من الظلام ، المتوقدين المؤثرين ، المتجلين وحدهم في ضوء ولهب اسمى شعور الاستعداد للتضحية بالنفس .

« الانسان عالم قائم بذاته بضوئه وظلماته » . هذه الحكمة القديمة يمكن قبولها او مناقشتها ، لكن لوحات رمبرانت تصعب مناقشتها،وعلى الاقل من قبل المشاهد الواعي . إنها لا تكشف لنا دراماتية المصير الانساني وحسب بل توحي لنا بالمخرج . فهي تضم النبوة والتجربة الحياتية . التجربة والنبوة متجسدتان في مسيرة طويلة من الاشكال النشرية وغير المعتادة ، الارضية والخيالية البائسة والمهيبة ، لا يمكن أن تنسى ومؤثرة ؛ اشكال رجال ونساء معروفين وغير معروفين ؛ احاطهم الفنان

بالخلود ، ليشيروا إلى طريق الموتى . امام هذه المسيرة الصامتة والحزينة، الحية التي لا تقهر بحضورها ، ننسى ، احياناً ، ان هؤلاء الناس مصنوعون من الدهان ، كما صنع آدم من الصلصال في الاسطورة . يجب ان نقترب من الصورة كي تتكشف لنا البراعة المعقدة وعدم التصنع المسيطر اللذان حول بهما المعلم العجين اللوني إلى جسد ، إلى جو وضوء .

لكن ما ننساه احياناً هو ان هذه الشخوص ليست وليدة المراقبة الجافة بل وليدة ارتعاش حميم . كتب هنري فوسيون : « في كل نتاج من نتاجات رمبرانت نحس دفء اليد الانسانية . » يتكلم المؤرخ على اليد وحدها معتمداً على حسنا . ذلك لأن هذا الدفء المدهش في التنفيذ هو وليد شعور عفوي متدفق يحيي ارتعاشه كل ضربة لون .

نحو من يوجه هذا الشعور . هذا الشعاع المقتدر من الحب انحو هؤلاء الناس المصنوعين من دهان ــ ام من خلالهم ــ نحو الآخرين الذين سيقفون ذات يوم ، سنوات او قرون امام العمل الابداعي ؟ هذا الكاره البشر ، هذا الأناني والانسان الفظ ــ إذا صدقنا الشائعة ــ لم يتهرب من طلبات الزبائن بهدف العمل لنفسه بل ليبدع لزبائن آخرين ــ زبائن المستقبل . نحس ونحن نقف امام لوحة رمبرانت شعوراً غريباً ، نحس انها قد صنعت لنا . وانها تنتمي إلينا ، وانها تناقش حقيقتها الخفية طويلاً معنا ، كي تجعلنا انسانيين اكثر ، وانها تحيطنا بحبها ، كي تجعلنا انسانيين اكثر ، وانها تجعلنا انبل بجمالها ، كي تجعلنا انسانيين اكثر . وعلى قدر خطورة الظلمات المعلقة في اللوحة يكون نظرنا اكثر عطشاً في تطلعه الى النور ــ نور الحب ، الذي يضيء درب الخلاص شديد الانحدار ، الذي شقه الانسان للبشر الصغار .



السؤال كيف ننظر الى اللوحة مرتبط ايضا بأمر تقني هو : يجب ان تكون امامنا لوحة . فإذا لم توجد اللوحة لم يبق امامنا سوى ان

نبتدع لوحات أو أن ننظر الى النسخ. الأمر الأول رائع كمهنة. فالانسان مصاب بسعادة او بشقاء ان يتأمل لوحات خياله ، وقد تمر لا كلوحات في إطار . اتذكر انني حين زرت لأول مرة الرسام مارسيل غرومر بقيت وهلة ذاهلاً لعري الجدران في مرسمه وغرفة عمله . كنت في مرحلة الأهواء المحتشدة فصعب عليّ أن افهم ذوق فنان ناجح بشأن هذه الحال النسكية . واثناء الحديث تبين لي أن غرومر لا يحب أن ينظر الى لوحات على الجدران لانها تبعد اهتمامه عن تلك اللوحات التي يحملها في ذاته .

ليس الرسام وحده بل هو والشاعر مخصوصان بموهبة أو بلعنة الخيال الذي يجرفنا في سيل من الصور . إنها موهبة لانها لا تعطى لكل كائن . وهي لعنة لان الصور لا تكون دائماً مريحة ولا تكون دائماً رهن إشارة اليد فتبعد كدخان السيجارة . لا يتعلق الأمر طبعاً ، بالرؤى المبتذلة والنثرية لموضوع السيارة المرغوبة او المراة المشتهاة بل يتعلق الأمر بالصورة التي تولد اثناء التجارب المضنية والاهوال المصيرية التي تظل تطوف بنا طويلاً بعد انقضاء التجارب والأهوال ، إنها صور واغلة ترعب من لاخيال له .

الانسان الذي تنبثق اللوحات في خياله تلقائياً يستطيع الاستمتاع امام جدار عار . الجدار العاري هو شاشة رائعة لعرض افلام ــ الذكرى والحلم : احيانا لا يكون الفرق بين مثل هذا الانسان وبين الفنان سوى ان الأول لا يستطيع تجسيد الصور في خطوط والوان . واذا نظرنا الى الامور من قرب اكثر فقد نكتشف وجود بعض الفروق الاخرى .

اما النسخ فهي وسيلة رائعة لتعميم اللوحات حين لا يكون ممكناً ان ننظر الى اللوحات ذاتها . إذا لم تكن التقنية الطباعية اليوم قد بلغت حد الكمال فهي ، على الأقل ، في مستوى يتيح لها ان تنقل صورة قريبة بصرياً لسمة الاصل . والذين ليس لديهم المعارف التخصصية لا يستطيعون اكتشاف الفرق بين النسخة والاصل . واكثر من ذلك

فقد يحدث مع تشديد قوة الأشكال الملونة كما في « سكيرا » ألاّ تعود اللوحات الاصلية تفتن هؤلاء بل تبدو لهم قاتمة ومعتمة . هذا الصنف من المشاهدين قد يعجب صادقاً بإحدى النسخ إذ اقنعه احد ما بأنها الاصل وليست نسخة عنه .

فإلى ماذا يعزى هذا الموقف شبه الديني من الاصل ؟ يعزى أحياناً ، للأسف ، الى « السنوبيزم » عبادة الموضة المألوفة . الأصل عن المفروشات القديمة والتماثيل وأعمال الحفر امر نادر اما في فنون كالتصوير فأمر منقطع النظير . إن إمكانية ان تفاخر بكونك قد رأيت موناليزا « الحقيقية » في اللوفر أو ان لديك لوحة لأحدهم تزيد اعتزازك بنفسك . التقيت مرة في باريس مع صحافي كان يغيظني ، اغلب الاحيان، بمثل ذلك الاعتزاز . ليس جامع لوحات بالمعنى الدقيق للكلمة ولكن صالته الواسعة كانت مزدانة بانتتي عشريتين من الاعمال جاءته هدايا أو اشتراها من هنا وهناك .

كان الصحفي من ذلك الصنف من الناس الذين يعرفون كل شيء ويفهمون كل شيء وهم يقتنعون بتفوقهم ، وحين يكلمونكم يحنون رؤوسهم برفق كي يقتربوا ، متطوعين ، من قامتكم الثقافية القصيرة . وهو يصر دائماً على ان يظهر انه يفهم الفن وان مجموعته ، مع انها غير كبيرة ، لاتحتوي سوى الروائع . اخشى بعد كل تلك السنوات الا استطيع تذكر محتويات تلك المجموعة لكنني اذكر انها كانت تضم صورة بالحبر الهندي لبيكاسو وكان صاحبها يؤكد انها مهداة له شخصياً من بيكاسو ، وسجادة باريسية صغيرة لليورسا ومنظرا صغيراً لفلامنك . وتمثالين او ثلاثة تماثيل إفريقية ومنضدة واطئة برسوم من الطلاء الصيني وكانت تعيق الحركة في الصالة المزدحمة .

ـ والآن سأريك جوهرة قد لايتاح لك ان ترى مثلها .

اعلن ذلك صاحب البيت واخرج من الدرج شيئاً مؤطراً وقدمه لي بضراعة وكأنه يقدم لي قربانه المقدس .

صورة باستل مجملة الحاشية وموضوعة تحت الزجاج . إننها فاتنة حقاً غمغم كي يرى رد فعلي :

ـ اظن انك قد حزرت اسم المؤلف .

ـ لماذا احزر ؟ العمل يحمل توقيع صاحبه .

قال الصحفي مؤكداً :

ـ العمل موقع ومؤرخ .

في الزاوية العليا من الصورة نستطيع ان نقرأ بوضوح : دوغا ، ١٨٩٥ . تصور الصورة شخصاً ملتحياً طاعناً في السن . يجلس في « كنبة » ويلقي يده على عصا « باستون » . تظاهرت بانني ادرسها بإمعان .

سألته بتجاهل ظاهر .

ـ هل انت واثق من انها الاصل ؟

سألني بدوره وهو ينظر إليَّ بسخرية طفيفة :

ـ وانت ، ماذا ترى ؟

كانت ملامحه مفعمة بشعور التعالي فلم أتمالك نفسي . واجبت :

ـ لدي مثلها . هي ذاتها .

كان ذلك إفراطاً في القسوة ففضلت الصمت . ولانني صمت فلا غرابة في أن الصحافي ما يزال حتى اليوم يتباهى بجوهرته الصغيرة ، وخصوصاً إذا كان الذين يريهم إياها محنكين مثله . وكل ما في الأمر انها

صورة طبق الاصل ملونة نشرت عام ١٩١٨ من قبل فلوري بعدد محدود جداً من النسخ وكانت دون عيب ، فلو لم أكن رأيتها سابقاً لكان من المحتمل ان اخطىء خصوصاً وانها قدمت لي تحت زجاج .

ليس هذا هو المهم ، المهم هو انني لو لم أتمالك نفسي لفقدت اللوحة « باستل » فتنتها في نظر صاحبها على الرغم من أن كلماتي لن تؤذي الصورة بشيء . ان استمتاع الصحفي ليس نابعاً من الصورة ذاتها بل من ايمانه الساذج بأنها الأصل .

لكن الانحناء امام الأصل ليس محصلة لازمة لغرور التملك أو عبادة الموضة . إن فكرة كون العمل من صنع معلم كبير تكفي كي تشعرنا بالاحترام . والنسخة ، حتى اكملها ، محرومة من هالة الشرعية . ستبقى سلعة آلية ، ما لم نتكلم على أنها ستتخلف ، دائماً ، في شيء ما ، عن الأصل حتى مع توفر اكمل تقنية للانتاج .

ولن يناقش أحد مسألة كون الأصل مفضلاً دائماً . وسيعاد العمل إلى أصله أياً كان . وإذ نذهب إلى المتحف يكون ذلك متاحاً . اما ماذا سنجد هناك فتلك مسألة اخرى للنقاش . استند اندريه مارلو إلى أساس إذ كتب : إن « معارفنا موسعة اكثر من متاحفنا كثيراً . » آخذاً بالاعتبار مجموعات اللوفر الضخمة ومجموعات المتحف البريطاني . فماذا نقول حول مئات المجموعات الاكثر تواضعاً المتناثرة عبر العالم بأسره .

وتبقى مع ذلك ، للمتحف ، سواء كان صغيراً أم كبيراً ، فتنته لأنه يعرض لنا الأعمال الأصلية . لا يطلب منه احد ان يكون مملوءاً ومكتفياً . حسبه ان يحتوي اعمالاً لمؤلفين مجيدين ، وإذا وجدت هنا او هناك إحدى الروائع فإن سمعة المجموعة سوف تنمو . ولهذا فإن جميع البلدان تقريباً وحتى الكثير من المدن وليس البلدان الغنية وحدها تقيم متاحفها الخاصة . وسواء عاد ذلك إلى العناية بثقافة السكان ام إلى تكوين السمعة ام إلى إجتذاب السياح ، فإن هذه العملية تكلف مالاً .

وما ان نصل إلى مسألة النسخ الأصلية حتى نصل إلى مسألة النقود . وبقدر ما نفطن متأخرين إلى جمع النسخ الأصلية سنحتاج إلى مبالغ أكبر كي نحقق الهدف . وإذا كانت المتاحف السوفييتية تضم اليوم بعض روائع الانطباعية والانطباعية المتأخرة فذلك راجع إلى كون الجامعين موروزوف وشتشوكين قد اشتريا لوحات مونيه ورنوار وغوغين وفان غوغ قبل الحرب العالمية الأولى بسنوات ، أي حين كانت أسعار تلك اللوحات في متناول الناس متوسطي الحال . إنها الآن في متناول كبار أصحاب الملايين وحدهم . إن « الينبوع » لغوغين قد بيعت عام ١٨٩٧ بمبلغ ١٦٠ فرنكاً بالمزاد . وقد اشتراها موزوروف عام ١٩٠٧ بمبلغ ٨٠٠٠ فرنك . ويزيد ثمنها في أيامنا على ثلاثين مليون فرنك . ويكفي ان نتذكر انه قد تم في عام ١٩٨٠ بيع مشهد لفان غوغ بمثل هذا المبلغ وهو غير معدود بين روائعه ومن الصعب أن ينافس عمل غوغين .

لم يوجد عندنا ، للأسف ، بعيدو نظر من امثال شتشوكين وموروزوف . فالبرجوازية البلغارية كانت قليلة الاهتمام بالرسم ، فإذا ما استوردت شيئاً من الخارج فإنها كانت تستورد السيارات وأدوات التجميل . والطبقة الحاكمة ما كانت تعنى كثيراً بالفن الوطني فما بالك بعنايتها بالفن الأجنبي . إن أكبر رسامي المشاهد البلغار نيقولا بيتروف قد مات فقراً قبل ان يكمل الخامسة والثلاثين . وفلاديمير ديمتروف ـ المعلم قد اضطر إلى بيع لوحاته إلى أجنبي كي يتمكن من شراء الألوان . وكان على أكثرية الفنانين ان يعملوا كي يأكلوا . فالفن كان يمارس مع الأشياء الأخرى بقدر ما يبقى من الوقت وبقدر كفاية النقود للمواد . وحقيقة انه قد نشأ عندنا فن أصيل موهوب ومتنوع ومعاصر على الرغم من كل شيء لا تعود لرعاية البرجوازية بل لرواقية الفنان البلغاري ونزاهته وحماسته ، هذا الفنان الذي كان يقتطع من لقمته كي يستطيع الرسم .

إن بلغاريا هي البلد الاشتراكي الوحيد ، تقريباً ، الذي لم يرث من النظام القديم اية مجموعة من اللوحات . والمتحف الوطني الفني

الراهن من عمل السلطة الشعبية . ومن عمل السلطة الشعبية أيضاً مجموعة الفن الأجنبي التي تكونت في السنوات الأخيرة، هذا إذا لم نتكلم على المعارض والمتاحف الريفية .

المتحف هو ، كما يقال بخشونة ، أداة ووسيلة ضرورية لتربية الشعب الجمالية . لكن الأداة وحدها لا تحسم أمراً . الهام هو كيف نستخدمها وإلى اي حد . ثمة مئات الألوف من الباريسيين السعداء لكون اللوفر قائماً في مدينتهم ، لا في مكان آخر ، مع أن أحداً منهم لم يزر اللوفر ولا ينوي زيارته ، كما أن ثمة مئات الألوف ممن نظروا إلى هناك نظرة أو نظرتين مصادفة ليقتنعوا بأنه كبير جداً ولا يمكن الطواف بـه بسهولة .

الحال عندنا أفضل كثيراً لكنها غير مرضية تماماً . فهناك الألوف من اهل صوفيا لم يطأوا عتبة المتحف الأثري أو المعرض الوطني . إن تعميم الفن لا يمكن أن يوقع كإلزام . ينبغي أن يتحول إلى ضرورة داخلية ، هذا لايتم سريعاً وبيسر . وإنه لمن المضحك أن يوجد أناس يشكون كونهم لا يستطيعون رؤية المعرض الوطني في لندن مع أنهم لم يبذلوا جهداً كي يروا المعرض الوطني في صوفيا . وإذا قلت لهم ذلك فسوف يجيبونك :

ـ ماذا هناك للرؤية ؟

« معارفنا أوسع كثيراً من متاحفنا . » هذا القول المأثور لا يصح في هؤلاء الناس ، ولكن ذلك لا يمنعهم عن أن يعيشوا بشعور مفاده أن اللوفر والمتحف البريطاني وحدهما يناسبان قامتهم الذهنية . إنهم لا يحسبون حساباً لكنوز وطننا وليسوا مؤهلين لتقويمها ـ أو لتقودهم بالمناسبة إلى المعرض .

قال لي بعض الأصدقاء في حينه :

ـ من حسن حظك انك رأيت كل المتاحف الكبيرة .

مع أنني لم أرها «كلها» . وقد يكون حظي الحسن في انني قبل أن أصل إلى الروائع العالمية كنت قد خبرت روائعنا . إن احد المضادات الشافية لسم عبادة الموضة هو أن تتعلم كيف تقوّم لوحة لا لكونها مشهورة بل لكونها جميلة . الفن البلغاري غني بمثل تلك اللوحات . وسعادتنا في كونها هنا تحت انوفنا وليست في اللوفر . خيل إليَّ فيما يتعلق بالفن الغربي الذي كتبت عنه بجرأة اكبر من معرفتي بـه ، ان النسخ كافية تماماً كمادة للدراسة . اعرف ، طبعاً ، انها غير بالغة درجة الكمال ، ولكن الخيال معطى لنا كي نتمكن بمعطيات قليلة من إحدى النسخ ان نتخيل كل غنى التكوين الأول . أرى أنني ادركت مدى سذاجتي حين وقفت لأول مرة في الارميتاج أمام«الابن الضال» لرمبرانت وقد تكون النار المدمرة قد اندلعت في داخلي منذ ذلك الحين ــ التوق إلى رؤية النسخ الأصلية . إنها نار مدمرة لان الروائع العالمية ليست خمساً أو عشراً . مدمرة لانك إذ تذهب إلى المتاحف ببساطة ثم تدرسها فعلاً ستبدو الحياة الانسانية قصيرة . لحسن الحظ أن نفوسنا مزودة بكوابح طبيعية . احدها هو الشبع .

لا أستطيع الآن حتى ان احكي كيف سرت طويلاً عبر صالات المتاحف الظليلة وتتبعت بصبر شروح اللوحات لوحة فلوحة . مضت منذ زمن بعيد سنوات الانتشاء الهانيء أو في أسوأ الحالات سنوات الصبر الجميل وحين تسمح لي المصادفة الآن بالذهاب إلى معرض اطوف متأملاً في نصف اثنتي عشرية من اللوحات التي مهما بقيت تبقى في مكانها وتظل قادرة على جذب انتباهي .

لقد قيل صراحة إن الانسان في الواقع لا يعيش مع الكثير من اللوحات ولا مع الكثير من الكتب وكذلك لا يعيش مع الكثيرين من الأصدقاء . جميل ان تعرف المزيد من الأشياء ولكن هل من الممكن أن تحبها كلها . ولأن الحديث في هذه الصفحات موجه نحو رمبرانت فقد صادف ان ذهبت إلى كولن وعرجت على المتحف ولم يحدث ذلك كي

اتجول في الصالات بل كي ارى اعمال رمبرانت الشيخ . واحدها اكثر من سواه .

« اكره ايام الأحد . » كما تقول الأغنيات . وخصوصاً حين يكون الأحد متجهماً وماطراً كهذا اليوم . في مثل هذا الطقس تتجه آلياً نحو المتحف لا لأنك تائق إلى اللقاء مع الفن بل لأنه يجب أن تقتل الوقت بطريقة ما . إنها لجريمة حقيقية ـ أن تقتل الوقت ، لكن يتحتم عليك أحياناً أن تفعل ذلك حتى في السن التي لا يبقى لديك فيها الكثير من الوقت .

المتاحف الكبيرة في كولن هما في الواقع اثنان . اعرفهما معرفة جيدة كافية ، لكن من يختار حين يتسكع . اغفلت مجموعة الفن الروماني واتجهت نحو متحف فالراف حيث الرسام . الحاجز حيث صندوق المحاسبة ناشط كما هي الحال دائماً . هنا تباع الألبومات والسلايدات عدا البطاقات والبطاقات التوضيحية . إنها إمكانية كي نوثق زيارتنا ونخط بضعة اسطر إلى الأقارب والمعارف ، وان نظهر قليلاً من الاهتمام نستثير بعض الحسد .

الصالات هادئة لحسن الحظ . لقد مضى فصل السياحة ـ بالزيارات الجماعية والأطفال الراكضين إلى هنا وهناك ولغط مرشدي السياح متعدد النبرات . الزائرون المتحركون ببطء بين الصالات قادمون إلى هنا لا ليعبروا مؤسسة بل ليروا . الزائرون الماثلون هادئون. اتجاوز شرح الرسم القديم واتوقف أمام هذا العمل أو ذاك من الأعمال التي تركت لدي انطباعاً من قبل . إن التوثق من الانطباعات المماثلة هو دائماً أكثر تنويراً . إنه لا يستغرق الكثير من الوقت . يكون الانسان في سن معينة مضطراً إلى ان يؤسس ، فحتى هواياته المحببة تصبح مزعجة مع مرور الزمن . وقد يكون ذلك من علائم الشيخوخة .

وما دام الحديث يدور حول الشيخوخة ينبغي أن اذكر بأن هدف زيارتي في الحقيقة هو احد الشيوخ . المحه في مكانه المألوف في الصالة

الصغيرة الجانبية . إنها الصورة الذاتية لرمبرانت في شيخوخته وهو يبتسم . تحت الضوء البارد لليوم الخريفي تبرز هيئة الفنان وكأنها مضاءة بنور داخلي فوق ظلال المنظر الخلفي الثقيلة . العينان القاتمتان تحت الحاجبين المنشمرين انشماراً مضحكاً موجهتان نحو المشاهد وابتسامة الفم نصف المفتوح موجهة ايضاً نحو المشاهد . حين أجيء إلى هنا بمزاج سيىء احياناً احس ان الشيخ يسخر مني وان تصعيرة هذا الوجه الذي خططته السنون ترن بفكرة « اي ، كيف انتهت ؟ » . ثم أقول إنه لإفراط في الجرأة ان اتخيل أن عبقريا سوف يأبه بي إلا في حال سخريته مني . ومثل هذه الفكرة تجعلني اهدأ .

الصالة الصغيرة خالية . اجلس على المقعد بعد أن اقف بعض الوقت امام اللوحة إذ ليس ثمة مكان اسرع اليه . حين تكون في بيتك وتنقب في الكتب تجد انك تفكر بالفنانين المحبوبين بقدر ما تفكر بمختلف الشارحين غير الماهرين . إنها ازدواجية في الوعي قد تكون غير مفيدة لكن يصعب التغلب عليها . . إنه تلطيخ غير إرادي للعشق بشعور الاهتياج . اهتياج لا من واقعة ان تقويمات الآخرين تستبدل بتقويماتك، بل من ظواهر الجهل المتنامي في تجديف لا إرادي تجاه المعلمين . الاهتياج لفكرة أن هذا الجهل يقبل وكأنه الميناء المناسب أو كأنه البداهة لدى آلاف القراء . اهتياج يصل أحياناً إلى حيث تبدأ تسأل عما إذا كانت كل هذه الثقافة لن تتحول في النهاية إلى حاجز بين المشاهد واللوحة وعما إذا كان الشارحون لم يوضعوا فوق القانون كي يصبحوا في قوة الوقائع والوثائق . إنها لفكرة هرطيقية حقاً . ونبدأ نقطع الغصن الذي نقف عليه.

حين جمع كينيث كلارك ست عشرة لوحة من التصوير العالمي في كتابه « حين تنظر إلى اللوحات » ادخل بينها صورة رمبرانت الشخصية من كينود . من مثل هذه المجموعة قليلة العدد المنتقاة بصرامة من المنطقي ان نستنتج أنه إن لم يكن هذا العمل هو افضل اعمال المعلم فهو على الأقل افضل صوره الشخصية . جوهر الامر أن العمل المعني ــ ليس

حسب رأيي فقط ـ ليس بين روائع رمبرانت . والباحث لا يستطيع أن يشير إلى شيء ملحوظ في العمل سوى أنف النموذج .

« ... كأن صورة كينود تنمو من أنف ، من بقعة حمراء عفنة غير متكلفة ، حتى ليمكن ان تسخر منا دون أن يخف شعورنا باحترام خائف امام تبلبل الشكل السحري هذا ، للتجربة في الفن . كأن هذا الأنف الاحمر يوبخني . وأعي فجاءة كم هو سطحي خلقي وكم هي ضيقة الصدر عواطفي وكم هي طفيفة مشاعري . تواضع عبقرية رمبرانت الضخمة يذكر الناقد الفني بأن يصمت » .

ومع ذلك ليس دون مغزى زمن صمت الناقد الفني بالضبط : هل قبل ان تقول كومة من الأشياء الزائدة ، ام بعد ذلك . فدون أي تصور لتركيب رأس يلحظ كينيت كلارك السمات السطحية وحدها دون أن يابه بما إذا كان النموذج « أكثر امتلاء » أم انحل . ولهـذا السبب مزحت الصورة الشخصية في كينود مزحة سيئة مع الشارح . هنا لا يتعلق الأمر بأحكام كلارك المتعلقة بخلقه وعواطفه التي هي من شأنه . ولا يتعلق الأمر بالملحوظة المجردة حـول ان الانف يستطيع السخرية منا . إن صورة رمبرانت الشخصية لا تميل ابداً إلى الضحك حتى في المصادفات التي يضحك فيها الفنان . يتعلق الأمر ، بالتاكيد ، بأن الصورة « كأنما تنمو من أنف » هذا المديح الصريح لعدم الخبرة التصويرية . كان بمقدور كلارك أن يزعم بمثل هذا النجـاح ذاته ، أن الشجرة تنمو من إحـدى أوراقها . قال يوجين كارير : « ملامح الوجه ، العينان ، الانف ، الفم تعد مما يحيط بها ، من قوسي الحاجبين ، من عظمي الوجنتين ، مـن الفكين ، وحتى لو لم تكن ظاهرة فمن الممكن ان تحزر ... الحمقى الذين ينقضون على العينين ، الأنف ، الفم هم اناس يريدون أن يفتحوا نوافذ قبل ان يقيموا الجدار ... هل لدينا الأساس لنؤكد أن رمبرانت احمق من هذا الصنف . لئن وجد مصادفة من يخلط الرئيسي بما هو مـن الدرجة الثانية فذلك ليس رمبرانت .

الفهم التشكيلي الرأس ما يعني ، قبل كل شيء ، فهماً للبنية ، للجمجمة ، للأشكال الأساسية التي « تهيء » كل ما عداها ، الامر الذي يجهله كلارك . لقد لحظ انفاً وتجعيدة تحت العينين وفي احسن الاحوال لحظ تعبيراً ، لكنه ، يا للأسف، قد ظهر هنا أيضاً ، على الأرجح عاجزاً عن استكناه المعنى . يسأل الناقد الفني مثاراً من تصعيرات بعض صور المعلم الشخصية : « لمن يصعر هذه التصعيرات ؟ الانسان يبتسم او يتجهم لشيء . الجواب هو أن رمبرانت يلوي وجهه للمجتمع الراقي . » وينتج أن كلارك قد يضحكنا بسهولة تفوق سهولة إضحاك انف رمبرانت الجسيم لنا . وإذا تعلق الامر بالصور الشخصية المبكرة فقد وضعت في زمن لم يكن الفنان فيه في صدام مع المجتمع الراقي ولم يكن قد عرف المجتمع الراقي . اما إذا تعلق الأمر بالصور الشخصية فإن للمعلم مهمات اهم كثيراً من ان « يلتوي عن المجتمع » .

ومن ثم — لماذا يشغلنا كلارك بهذه الصورة الشخصية من كينود التي لا معنى لها مع وجود روائع الصور الشخصية كما في ايكس ، وفي اللوفر ، في فيينا او كلون ؟ يبدو لنا السبب جلياً إلى حد كاف : الناقد غير مؤهل لأن يرى الفرق بين إحدى الروائع وبين عمل إبداعي أكثر من عادي . هذا السبب اساسي لكنه ليس الوحيد . لو كان السبب الوحيد لوثق الناقد بمؤلفين اكفأ منه قوموا إبداع المعلم قبله بكثير تقويماً افضل من تقويمه . إن إنعدام الإعداد الراسخ يكون مرتبطاً ، عادة ، بالظمأ إلى الإسراف ، وتلك إحدى أكثر ظواهر الهواية إجهاداً . لقد قرر ، استناداً إلى تجربته الشخصية المتواضعة ، أن الفن شيء مبهم ، فالهاوي يتخيل، إنه مبهم على الجميع وبالتالي فهو صالح لكل الاهواء النقدية الممكنة والمؤهلة لان تعوض فقدان الجدارات الاخرى وتخلق لمؤلفها شهرة المفكر الاصيل .

إن ظمأ الشارح هذا لان يلمع متفرداً باسهل اسلوب متاح دفعه لان لا يضع بين مجموعة الاعمال الستة عشر ، اعمال بعض اكبر المعلمين مستبدلاً إياهم بفنانين من الدرجة الثانية ، ومستبدلاً الروائع الحقة

بأعمال غير ذات اهمية خاصة. إن سوء التصرف باسم حق الذوق لا يبرر نسيان جوتو ومازاتشو ، وميكيل انجلو ، ودوميه ، ودوغا وسيزان أو فان غوغ وذلك لمجرد ان كلارك لم يتكرم بتذكر وجودهم بل فضل أن ينشر مدائحه على كونستيبل وترنر وسورا . وحقيقة أن الناقد الفني قد قدم لنا بوتيتشيلي ورافائيلو وغريكو وكوربيه بأعمال من الدرجة الثانية لن تجعلنا ننسى الروائع الحقة والكبيرة لهؤلاء المعلمين وبسبب واحد هو أن لكلارك رأياً آخر حول هذه المسألة . قد يكون الفن مجالا غامضاً قليلاً فعلاً ولكن ليس إلى ذلك الحد .

حق الذوق . إن المختص ، خلافاً للمشاهد العادي ، لا يمكن أن يتوائم مع صيغ مثل « أعجبني » أو « لم يعجبني » . كنا سنغفر لكلارك ما هو مستغرب في مجموعته بل كنا سنشكره لو كان مؤهلاً لإقناعنا بصواب جمعه . لكن اكثر تمظهرات العجرفة تنفجر ، للأسف ، مثل فقاعة صابون إذ يجيء زمن دعم التوكيدات الكلامية ببراهين ملموسة . حينئذ يصير واضحاً ان الناقد قد طرح تصورات طفيفة جداً حول محتوى العمل الإبداعي ، طرحها من عنده ثم يترك التحليل ــ قبل أن يبدأ ــ المكان لإحكام عامة ساذجة . لقد اوضح لنا ، على سبيل المثال ، كيف أن رمبرانت « توصل الى نتيجة هي انه كي تتغلغل عميقاً في الطبع البشري يجب ان تبدأ ــ كما بدأ تولستوي ودوستويفسكي وبروست وستندال ــ من دراسة نفسك . » دراسة النفس ، إنها تطرح بجلاء في النقد كما تطرح دراسة الاختزال او دراسة لغة اجنبية ما . وهي « تبــدأ » في فتــرة محددة . مثل كل دورة تشكيلية . « كما بــدأ دوستويفسكي وبروست وستندال » حتى اننا نبقى تحت شعور بأن رمبرانت كان تحت تأثير مباشر من هؤلاء المؤلفين . لقد توصل المعلم ، وفق رأي كلارك ، الى هذا الإكتشاف المذهل قرابة عام ١٦٥٠ . إن المؤلف باهتمامه بما خطر له مصادفة ومعتمداً على جهلنا المحتمل ، لم يعر اهتماماً لحقيقة ان رمبرانت كان قد ابدع حتى ذلك التاريخ روائع مثل « التلاميذ في عماوس » (١٦٣٣) وغيرها الكثير من الروائع التي

تشهد بوضوح كاف على أن الفنان قد كرس نفسه منذ زمن بعيد لنهج — التغلغل في الطبع البشري .

وقد قدم لنا الناقد جواباً فيه الكثير من المفارقة حول مسالة الصورة الشخصية من كينود كتغلغل في الطبع الانساني . فقد اظهر ان على الفنان ، في الواقع ، أن ينسى نفسه في لحظة معينة ، وهو منهمك بقضايا التصوير ... حين تقترب فرشاته من القماش ينسى كل شيء سوى شيء واحد — كيف يخلق اللون الصحيح والنغم » إنه اسلوب غريب فعلاً « لدراسة النفس » . وإنه لتصور غريب للعملية الإبداعية إذ يوضع طبع الانسان في درج ويوضع اللون والنغم في درج آخر . ولنامل في أن كلارك سيقول لنا شيئاً محدداً حول اللون والنغم ، إنه يتجاوز المسالة البسيكولوجية بسبب المسألة التشكيلية ، ثم يتخلص من المسالة التشكيلية بجملتين أو ثلاث منقولة عن مؤلفين آخرين متعلقة « بتمسيدات » و « صقل » و « توشيات » عامة يمكن التعامل بها بالنجاح ذاته مععشرات الأعمال الإبداعية .

إن إحدى السمات العلاجية للمناخ في المتاحف هو انه ينقينا من اللواصق المهيجة لكل القراءات البليدة . تكون وحدك مع العمل ، على الاقل حين لا يرن صوت المرشد السياحي . ومن حسن حظي أن الفصل السياحي قد مضى . وتأمل اللوحة كالقراءة الى حد ما . يحب الانسان أن يمارسه وحيداً . في الكونسرت والعرض المسرحي أو السينمائي من المريح أن تشعر انك جزء من الجمهور — يزيد ذلك من حيوية ردود فعلك . اما حين تقرأ كتاباً او تنظر الى لوحة — خصوصاً مثل التي امامي — فإنك تحس وكان الكاتب يتوجه اليك شخصياً ، اي من الافضل أن يدور الحديث على انفراد .

استطيع من المكان الذي جلست فيه أن ارى كل الجدار دون أن اغير وضعي . تلك هي حسنة المتاحف وسيئتها ، إذ تتكوم فوق مساحة صغيرة جداً ثروات ضخمة . وحين تكون الثروات متكومة فانت تنظر إلى

لوحة وترى ثلاث لوحات . وكي لا ترى ثلاثاً تلزمك قدرة معينة على التركيز . ولأن التركيز يبدأ عندي بعد فترة من الوقت يتحرك أمواجاً ، تقطعه لحظات الشرود أحس انني لا أراقب بورتريه بل لوحة صغيرة تمثل المسيح بعد الجلد . لايحتوي العمل على اية تفاصيل اخبارية ولا يحمل الجسد اية آثار للتعذيب مما ألفناه لدى بعض المعلمين الباروكيين . جسد عار ولا شيء آخر ، ولكن هذا الجسد الهزيل العاري الشاحب والمفسفر هو نفسه وسط شبه الظلام تجسيد للمعاناة .

صار مبرانت في المرحلة المتاخرة متمكناً من الفن الرفيع فيعبر عن كل شيء من خلال الشكل ذاته دون ان يحتاج إلى عناصر الروي . هكذا هي الحال في هذا المسيح الواهن المؤثر ، وكذلك هي الحال في الصورة الشخصية التي اصوب اليها نظري من جديد . من هنا صعوبة تفسير الاعمال الإبداعية المماثلة بكلمات . ومن هنا عادة الكثيرين من الشارحين استبدال التحليل الملموس بانطباعات فنية أو بانطباعات ساذجة . وبدلاً من ان يحدثونا عن العمل يروحون يحدثوننا عن انفسهم . ليس ذلك ممنوعاً ولكنه يناسب مقالاً اكثر مما يناسب تحليلاً ، هذا إذا وضعنا جانباً حقيقة ان السعي إلى نقل الاهتمام من الفنان إلى شخصنا ليس تواضعاً كبيراً . الأهم من ذلك هو أن المشاركات الذاتية والانطباعات الطليقة يندر أن تكون في صالح الجمهور الذي تهمه تجارب رمبرانت وليس تجاربنا امام لوحات رمبرانت . حين قال فوسيون إنه يحس في أعمال المعلم حتى اليوم دفء اليد الانسانية ، لم يكن ذلك انطباعاً طليقاً بل شيئاً يعانيه كل مشاهد متقبل وقد استطاع الناقد ان يعبر عنه ببساطة وصدق . وحين كتب كلارك « كأن هذا الأنف الاحمر يوبخني » ثم راح يشغلنا عن اهتزازاته التي سببها « الأنف الاحمر » فإن الشارح ـ حتى دون أن يبدع ـ قد استبدل موضوع « رمبرانت العبقري » بموضوع « كلارك الحساس » . ولو أن التراجع عن الموضوع كان مجرد اضافة إلى العرض الاساس لكانت المصيبة غير كبيرة . لكن التراجع ، مع الاسف ، يأتي عادة لا ليضيف بل ليستبدل العرض ويتلقى القارىء بدلاً من الوجبة المتوقعة لائحة طعام مختلفة تماماً .

ولكن ، هل حقاً لا يمكن ان يقال شيء حول هـذه الصـورة الشخصية ، وهل علينا حتماً أن نمر نحو تدفقاتنا الذاتية التعسفية ؟ في الواقع يمكن قول الكثير جداً دون ان نحول الاهتمام من رمبرانت الى أنفسنا . السيىء في الأمر أنه مهما قلنا فإن الأمر الرئيس سيفلت منا . يمكن امتلاك الأمر الرئيس بالاحتكاك المباشر مع العمل الابداعي نفسه . هدف التحليل هو ان يعلمنا كيف ننظر لا ان نحول النظر . قيل بفجاجة إن الأمر كقواعد التغذية الجيدة : يمكن أن يتغذى الانسان وفق القواعد لا بالقواعد التي لم تشبع ابداً شهية احد . وفي حال اعتمادنا التحليـل كرؤيا في العمل الابداعي لا كمكاشفة شاملة فإن كل عمل إبداعي يخضع للتحليل والوصف . إن اعتذارات كلارك بأنه « ليس ببساطة ثمة ما يقال تجاه بعض اكبر الروائع » تعبر سريعاً عن عجز شخصي أكثر مما تعبر عن مبدأ . يمكن قول أشياء كثيرة وكثيرة حول كل لوحة جديرة باسم لوحة وبالتحديد حول اللوحة وليس حول انطباعاتنا التي تثيرها اللوحة .

اقف وكأنني اشـك في فكرتي الجريئة هـذه ثم ادنو من العمل الإبداعي من جديد ، أقترب حتى أكاد لا ارى انفاً فيها على الرغم من نصيحة رمبرانت نفسه : التصوير مخلوق لينظر اليه من بعد لا ليشم ــ فرائحة الدهان غير مريحة . لقد تبخرت رائحة الدهان منذ زمن بعيد من هذا القماش . لم يبق سوى سحر التنفيذ . يحكون أن رمبرانت قد حافظ بحرص على أسرار تناولاته التقنية ــ من إعداد الالوان حتى طريقة وضعها . وثمة أسطورة اخرى وليدة الافتراء . كان للمعلم تلامذة كثيرون ولم يحتفظ بهم كي يقرأ لهم التوراة بل ليعطيهم تجربته بما فيها تجربتـه التقنية . وهـذا يبدو بوضوح كاف من صـور بول وفلينك وفابرتيسوس أو غيدلر الذين امتلكوا الكثير من تناولات رمبرانت . من الطبيعي أن يحتوي كل سحر على عنصر سري ، لكن سر رمبرانت الكبير ليس في التقنية . ولهذا تحديداً فغرت هاوية بين المعلم والتلاميذ .

كل فنان يعد مع مرور السنوات بياناً بالوسائل التشكيلية . ولم رمبرانت استثناء لكن بيانه كان غنياً جداً ومستخدماً بحرية حيث تنتصب

امامكم صور نكتشف أنها رسمت بأسلوبين مختلفين . البناء التشكيلي عند روبنس أو هالس عد يكون تقريباً مصاغاً بدقة ويؤكده كل عمل من أعمالهما . ليس الأمر كذلك عند رمبرانت . دون أن نتكلم على الفروق الطبيعية والمدرسية بين أعماله المبكرة والمتاخرة يكفي أن نقارن رائعة — صورة يان سيكس — مع الصورة الشخصية في كلون كي نكتشف أن الصورتين مرسومتين بطريقتين مختلفتين جداً .

يان سيكس مصورة بفرشاة عريضة واثقة ، حركاتها واضحة حتى ليخيل لنا أن بإمكاننا أن نتتبع وضع الدهنات التالية وكأننا حضور جلسة عمل الفنان . العجينة اللونية وافرة ، لكنها دون تكومات كبيرة ، وهي مبسوطة بجراة وكأنها الخطة الأولى . المواد واضحة لكنها مختلفة اللون — اسود ، أحمر رمادي ، بني ، أصفر — بقدر ما تستطيع هذه المسميات أن تحدد ايقاعات مؤلف مثل رمبرانت . البناء السحري التشكيلي لهذه الصورة يمكن ان يقارن فقط بأفضل صور فيلا سكتس، الذي ابدع في الوقت نفسه وبطريقه الخاص بعض روائعه في إسبانيا .

وحتى لو أن « يان سيكس » ضاهت صور القصور لفيلا سكتس ، فإن واقع كوننا نذكرها يعني شيئاً . فنحن نقف امام صورة شخصية في كولن يكاد من غير الممكن أن تظللنا مشاركة مماثلة . العمل الإبداعي الذي امامنا لا يتكرر من جميع النواحي ، وبما فيها البناء التشكيلي . كيف تم بلوغ هذا البناء ؟ خلافاً ليان سيكس التي ليس دون رضى عن النفس حللنا لغزها أو تخيلنا أننا حللنا لغز أطوار العمل الإبداعي فيها ، هنا في صورة شخصية يستطيع الاختصاصي المتمكن وحده أن « يقرأ » مراحل التنفيذ وخصوصية التناولات المستعملة . هنا ليس ثمة ضربات عريضة جلية . العجين التلويني متوضع توضعاً منطقياً ، يكون ، أحياناً، محبوكاً فنشعر أن الفنان قد نمذجه كما ينمذج النحات الفخار ، وسحره بشعر الفرشاة ، او بمقبضها او بسكين أو قد يكون فعل ذلك بإبهامه مغطياً الايقاعات الأساسية بالتوشيات والألوان المذابة بتظليلات ما بين لون الذهب القديم والنحاس الضارب إلى الحمرة بحيث لا يستطيع اي تحديد

لفظي ان يعبر عنه تماماً . إنه لسحر حقاً . وحين يوجد السحر فلا بد من وجود سر .

ابتعدت عن الصورة ثم اتخذت مكاني السابق على المقعد . لا اعرف ما إذا كان ذلك عائداً لضعف في أعصابي أم لفعل رمبرانت، لكن الحال تكون دائماً امام لوحات رمبرانت : بعد أن تنظر إليها زمناً عن بعد تحس رغبة لا تقاوم بشمها عن قرب ، وبعد أن تتملاها عن قرب تتملكك رغبة في أن تتراجع لتراها كاملة . وهذا لا يتعلق ، طبعاً ، باعمال المعلم وحدها بل هو امر طبيعي تجاهها وتجاه الأعمال « الصعبة » خصوصاً من مثل هذه الصورة الشخصية ، التي تكشف لك أموراً مختلفة عن مسافات مختلفة.

وتغلبنا ، نحن مشاهدي لوحات رمبرانت الناضجة ، أول ما تغلبنا ـ دون أن نعرف ذلك دائماً ـ البساطة وطبيعية الوضعيات «البوز» . . وحتى في البورتريه التصويري ، حيث يضع كبار المعلمين مسرحة معينة نجح رمبرانت في الهرب من الايقاع الاستعراضي . في أعمال فان دايك ، وربنولدس ، وغنسبرو وحتى فرانس هالس تتمظهر النماذج كي تتصور . في « ممثلي الجواخين » لا اثر لمثل سبق القصد ذاك . وجوه الابطال متجهة نحونا فعلاً ـ كما تقتضي الحال في صورة جماعية ـ لكن، يتكون لدينا انطباع بأنهم ملتفتون نحو زائر ما ، دخل الغرفة فجاءة وقطع مجرى الإجتماع . إيقاع الصورة الرسمي في «يان سيكس» ملطف بطريقة اخرى : المحافظ مصور في لحظة يستعد فيها للخروج . القبعة واسعة الحوافي على راسه ، يتدلى عن كتفه معطفه الاحمر الموشى بالتطريز ، وقد ارتدت يسراه قفازاً اصفر ضارباً إلى البني . وإذا سأل محب للتفاصيل : « ما يدل على ان المحافظ يتهيأ للخروج وليس للدخول ؟ »ـ فالجواب بسيط : الايماءة . فإيماءة لبس القفاز مختلفة عن إيماءة خلعه. إنها تفاصيل صغيرة ، لكن مراقباً مثل رمبرانت لا يخطىء فيها قطعاً .

وفك شيفرة الوضع « بوز » في صورة شخصية في كولن بسيط ايضاً . وهو ايضاً طبيعي فلا يخطر في ذهننا وجود اية شيفرة ، فكل

انتباهنا موجه نحو هذا الوجه الشيخ الذي استدارت ثلاثـة أرباعـه نحونا ، والنابق من العتمة ، والمزدهي بابتسامة غريبة. وهذه الابتسامة، خلافاً لابتسامة موناليزا ، لم يقل أحد إنها غامضة ، وكذلك لم يبـذل أحد جهداً كي يفسرها لنا . وإذا انطلقنا من التحديد المطلق فمتى سنجد ذلك المفسر ، إذ اننا هنا امام عجز الصيغ الكلامية التي تكون إما محددة بدائية او مفرطة الغموض كي تكون دقيقة وكافية .

حكى انتون كير سيماكيرس كيف ان فان غوغ تعلق ساعات في المتحف امام « عروس يهودية » لرمبرانت ثم كيف قال مـرة : « أقول لك جاداً إنني اعطي عشر سنوات من عمري مقابل ان اجلس اسبوعين امام هذه اللوحة مع القليل من الخبز اليابس للطعام . » أسبوعان امام لوحة ـ قد يحلم بذلك انسان غير مقونن ، ومتقد الحماسة وذو عبقرية . انـا مقونن «قياسي» لانني شعرت بعد ساعة من النظر ـ وذلك مع توقفات ـ ان انتباهي بدأ يشرد وانه لم يتجه في إحدى الفترات نحو الصورة بل نحو سيدة شابة دخلت المكان . بنطال اسود ، كنزة سوداء ، شعر أسـود ووجه مثقفة شاحب من فقر الدم . محتمل ان خاطر الثقافة قد اتاني من النظارتين اللتين كانت السيدة تسويهما باستمرار ، فتنزلهما وتضعهما تبعاً لنظرها إلى اللوحات او تنقيبها في الكاتالوغ . والكاتالوغ ـ هو الآخر مؤشر إلى الثقافة . اغلب المشاهدين يفضلون القيـام بجولاتهـم دون كاتلـوغ .

بدت السيدة التي في الأسود ذات طبيعة متحذلقة لان سلوكها كان وفقاً لنظام معين . تنظر أولاً إلى البطاقة التي تحمل اسم المؤلف واسم العمل الإبداعي . ثم تنظر إلى الصفحة المناسبة في الكاتالوغ التي فيها ملحوظة قصيرة حول العمل الغامض . ثم عودة إلى اليسار ، خطوتين او ثلاث خطوات نحو اللوحة التالية . ويبدأ كل شيء من جديد : البطاقة، الكاتالوغ ، العمل الإبداعي ، دون سرعة زائدة ، لكن دون تمهل زائد في هذا الطقس الثالوثي . الوقفة الأطول تكون في الفصل الثاني ـ التحقق بالكاتالوغ . لا عناية بهذه الصورة او تلك . لا شرود غير ضروري لا هنا

ولا هناك . اللوحات كثيرات والوقت قصير . الصورة شخصية . عـام ١٦٦٥ . وماذا سوى ذلك . امثال هؤلاء المشاهدين لا يتعذبون بالأسئلة.

نحس ان الاسئلة تظهر اكثر ما تظهر لدى غير الخبيرين . والمالوف هو العكس . ليس لأن كل شيء واضح لغير الخبيرين بل لأنه لا يخطـر لهم إمكان وجود اسئلة خارج تلك المشروحة في الملحوظة الوجيـزة في الكاتالوغ . في استمارة لوحة في متحف يضعون ـ تبعاً للنظام ـ ما بين ١٨ و ٢٧ خانة في كل منها جواب عن سؤال محدد . وحتى لوتركنا هذه الطريقة الارشيفية التي قد تتعرض للتفاصيل فإن اربعة اسئلة على الاقل تبرز أمام لوحة مثل هذه الصورة الشخصية : متى صنعت هذه الصورة الشخصية ، هل هي صورة شخصية بالمعنى الدقيق للكلمة أم أن الفنان يظهر لنا بدور شخص خرافي ما ، نحو من يتجه هذا الوجه في الواقع ، واخيراً والأهم : ما مغزى هذه السيماء ؟ اربعة اسئلة لم يثر واحد منها السيدة التي في الاسود التي غادرت المكان في هذه اللحظة ، ذلك لأن في المعرض الكثيرين من المؤلفين ورمبرانت في هذا المعرض واحد فقط من كثيرين .

وحيد من جديد ـ اقولها دون حماسة خاصة ، فأنا اعلم ، علـى الاقل ، أن الجلسة قد انتهت. الرغبة في النظر مشتتة وقد اشبع التعطش البصري . ترتاح كي تتمعن في هذا وذاك ، وذلك يعني أن الجلسة قـد ختمت . حين تتمعن في اللوحة يكون من الأفضل ، طبعاً ، أن تكون اللوحة أمام عينيك كي تستوثق من احكامك . ومع ذلك ، فإن هذا ليس تأملاً بل هو حكم من الممكن أن يتم خارج المتحف ايضاً .

ظهر في الصالة زائر جديد هو سيد يرتدي ثياباً رمادية . سـيد متقدم في السن ، وهو مثلي ، تقريباً لا من حيث السن فقط . يظهر جلياً انه لم يأت لأول مرة وهو ايضاً لديه لوحات محبوبة ، فقد اتجه بخطا متمهلة واثقة نحو بورتريه رمبرانت « صورة عالم » الموضوعة على الجدار المجاور ، توقف على بعد مناسب وجمد متطلعاً . العمل جيد ـ فقـد

وسمه رمبرانت ـ اما انا فما كنت لاتجاوز صـورة المسيح والصـورة الشخصية لاتسمر تحديداً أمام هذا العمل . لكل احبابه ولكل اهواؤه .

اقر انني لبثت طويلاً هنا ، انهض واتجه نحو المخرج لكـن ليس عبر الطريق العائد بل عبر صالات الفن الحديث إذ ليس ثمة مكان أسرع إليه . وصلت إلى قسم الفنانين الأكثر شباباً . الوضع دائماً هنا إمـا مزعج أو هزلي ، وذلك وفقاً لتقلبك الأمـور ، لكنـه يبـدو مضـحكاً وخصوصاً ، بعد أن تكون عائداً من لدن رمبرانت . إنه لمضحك حتى لو لم تكن لديك رغبة في ان تسخر من اللا اشكال اللاموضوعة كبيانات ـ الواح سمرت فوقها قطع من الخشب البغدادلي ، واقفاص قذرة بزجاجات عفنة وغير ذلك من تلك الاصناف . ويبـدو أن الناس ما زالوا يثقـون بالمتاحف لانهم يتحركون باحترام حول هـذه الروائع لمادة الفن وقـد يتوقفون هنا أو هناك ويحدقون دهشين. وما كنت سأعجب لو أن السيدة التي في الأسود والتي تعالج الكاتالوغ دائبة راحت بنظارتيها تدرس هذه الكناسة مع التدقيق بالتفاصيل ذاته الذي كانت تقرأ به المؤلفين وتسميات اللوحات في القسم الكلاسيكي . ولكن السيدة التي في الاسود لا تبـدو في اي مكان مجاور . فقد لا تصل إلى هنا إلا بعد منتصف الليل نظـراً للسرعة التي تتحرك بها .

دائماً ، حين أقع في مثل هذا القسم من أقسام الطب النفسي ، والمزود به كل متحف من متاحف الغرب تقريباً ، وأسأل دون إرادة مني اي مبالغ خيالية قد انفقت من أجل جلب هذه الفضلات ، آخذاً بالاعتبار ان المعروض ليس سوى قسم صغير من الموجود في المستودع . وهذا لا يعتبر شيئاً ما دام محدوداً بقسم واحد . في الولايات المتحدة الاميركية عشرات من المعارض الجامعية والعامة الطافحة من المدخل إلى المخرج بمثل هذه الكناسة . لا مناص . الانحطاط يجب ان يدعم . وكل دعم تلزم نقود لتمويله .

من الصعب أن يجتذبك الانحطاط ، لكن اليوم الخريفي الماطـ في الخارج هو الآخر غير جذاب ، وعليك أن تتقبل حلاً فيه تنازل ، مث أن أنزل إلى « بوفيه » المتحف الأنيق واطلب القهوة . ويخطر لي أ احتسي القهوة انني أستطيع ان اصعد من جديد إلى حيث صورة رمبرانـ الشخصية كي انظر اليها مرة اخرى فليس عجباً ان يكون هذا مجيئ الأخير إلى هنا وقد أندم لكوني تلهيت بشرب القهوة عن النظـر إلى الروائع . قلت مطمئناً نفسي : سأدخن السيجارة واعود ، مع انني كنت اعلم انني قد لا افعل ذلك بسبب كل تلك الدرجات وكل تلك المسافـ وذلك الطراز الذي في بزة رمادية والذي من المتوقع ان يكون واقفاً الآر امام الصورة الشخصية . وعموماً ، فإن المبررات كي لا تنجز أمراً تنمو في سن معينة نمواً غير قابل للتصديق .

وعدت إلى اللوحة مفكراً . اربعة اسئلة . اولها حول التاريخ . أمر بسيط : تفتح الكاتالوغ او اي بحث وتحدد التاريخ . وتحدد ايضاً امرا آخر : ثمة تواريخ مختلفة لاعمال مختلفة . يرى اوتوبينيش انها موضوعة قرابة عام ١٦٦٣ . وينسبها فيليب دودي إلى قرابة عام ١٦٦٧ . ويقبل مؤلفون آخرون موضعاً متوسطاً هو ١٦٦٥ . تبدو هذه الأمور الصغير دون أهمية خاصة لاول نظرة الا للدارسين المتشددين . لكن هل الأمر هكذا دائماً ؟ إن معرفتك زمن خلق صورة شخصية تعني معرفتك الظرف الذي خلقت فيه وذلك ليس دون اهمية للشارح

إذا كنا نحكم وفق هيئة النموذج فهذه يجب ان تكون آخر صورة شخصية للمعلم ، لانه لم يصور قبلاً وهو شائخ إلى هذا الحد . لكن مثل هذا البرهان قد يكون موضوع نقاش لدى رمبرانت ، لأن الفنان لا يتقيد بالدقة الطبيعية وتوجهه مبررات اخرى . وعلى كل حال فإن الصورة بين آخر اعماله الابداعية وتلك شهادة كافية لنا تماماً .

كتب فيليب دودي دون أن تطرف له عين « إن رمبرانت من متحف كولن هو مجرد منبوذ ، مجرد انسان اصيب بالجنون . إنه يبتسم ، إنه

يدهش قليلا ... بقدر ما تكون الحياة ملغزة لديه يحمل فنه تحرراً . »
من المقبول أن تتجاوز نماذج الحماقة المماثلة دون تعليق ، وإذا كنا قد أوردناها فذلك لأنها واردة تحديداً في المجلد الثامن في أحدث « تاريخ عام للتصوير » صادر في الغرب . إنه على العموم نشرة راسمالية .

بتحديده الموجز ذي المعنى أجاب دودي بأشارة واحدة عن الأسئلة الأربعة ، التي تعنينا . ومع ذلك ثمة آراء أخرى بشأن هذه الأسئلة فعسى أن يسمح لنا بالمتابعة . وهكذا : هل رسم المعلم ذاته أم أنه استخدم ملامح وجهه ليقدم لنا شخصاً آخر ؟ اوتوبينيش ميال لقبول الإحتمال الثاني : « قد يكون رمبرانت اراد ان يقدم هيراقليط في هذه اللوحة : الفيلسوف الضاحك ، في حين ان تلامذة كارافاجو احبوا أن يتصوروا قرب ديموقريط ، « الفيلسوف الباكي . » لكن ليس ثمة أي ملمح من ملامح اللوحة يدعم مثل هذه الفرضية . بل على العكس من ذلك فان كل خصائصها تفندهـا .

حين يصور في دور شخص آخر كما هي الحال مع « الرسول بولس » يؤكد المعلم بتفاصيل معلومة أن البطل هو الرسول بولس بالذات ، وليس رمبرانت ـ عمامة شرقية ، لفات أسفار وغيرها .. في اللوحة التي تشغلنا تدل التفاصيل بوضوح كاف على ان النموذج هو الفنان نفسه . لقد رسم في فترة كان يعمل فيها في بورتريه ما بكامل القامة ، وعلى الرغم من أن البورتريه ملفعة بشبه ظلام فإنها تبدو مختلفة بوضوح . المعلم يمسك بيده العكازة التي استند عليها أثناء التصوير ، والتي تصور معهـا في صورة شخصية أخرى مثل تلك التي من كينود وباريس . ثم إنه تصور بقبعته البيتية الصغيرة المعتادة التي نعرفها في عدة لوحات سابقة . هذا إذا لم نقل إنه إذا كان « الفيلسوف الضاحك » حاضراً فليس ثمـة أي ذكر « للفيلسوف الباكي » .

وهكذا قدم لنا رمبرانت في اثناء عمله . قطع الفنان عمله لحظـة والتفت نحونا كي ينظر إلينا بابتسامة . لكن هل استدار نحونا فعلاً ؟

هذا السؤال الثالث ليس بدائياً كما يظهر . من الاسهل ان نقول إنه إلتفت نحو ذاته ، فقد راقب نفسه في المرآة كي يصور . اما إذا تعلق الامر بحديث مع نفسه امام المرآة فلن يحتاج المعلم إلى هذه الصورة التي لشخص آخر والتي ينتصب امامها والتي دون معنى وليس في لوحات رمبرانت شيء دون معنى ، يريد الفنان ان يتجدد مع صورته الخاصة، كما فعل في صور شخصية عديدة اخرى دون أن يوجه انتباهنا إلى هذا الشخص ذي الانف النسري واللحية الصغيرة ، المتبدي هناك في الظل ، الذي يبدو انه ليس انعكاساً للفنان نفسه .

ويبقى الاحتمال الثالث : بينما كان المعلم يعمل في البورتريه ذات الموضوع الغامض التفت طبيعياً ليلقي نظرة إلى النموذج . عمل المصور هكذا : ينظر إلى القماش ثم إلى النموذج . مثل هذا التفسير ليس منطقياً وحسب ، بل هو ايضاً مناسب للدارس لأنه يسهل الإجابة عن السؤال الاخير : ما معنى هيئة رمبرانت ؟

إن جلسة رسم البورتريه التي جعلنا الفنان شهوداً عليها هي جلسة مخترعة بكاملها . فلا يتشكل بين اكثر صور البورتريه لدى رمبرانت وجه مثل هذا الوجه المصور في شبه ظلام . وهذا الشخص المخترع هو في الوقت نفسه ، على الرغم من أنه متلفع بالظل معبر عنه ببلاغة كافية . بروفيل مهيمن ولباس رجل متمكن . الابتسامة القائمة تجاه الموفق وتجاه قوي النهار لا تحتاج إلى مفسرين . يمكن التعبير عن مغزى هذه الابتسامة بكل بساطة بالقول التوراتي : « باطل الاباطيل ، الكل باطل وقبض الريح » .

لا يعير شارحو رمبرانت اهتماماً للشخص الذي في الظل ، وقد يعود ذلك لكونه في الظل ، وبالتالي يغفلون الايضاح الأعلى الذي يخيل لي أنه وصلنا بمعنى العمل الابداعي آلى معنى الحكمة القديمة . ومع ان النقاد يرهبون التعامل بالتفصيل مع هذه الفكرة فهي واردة وسيكون من السخف أن نعظم البورتريه دون ان نعرف مغزاها .

هتف فان غوغ في إحدى رسائله بشأن هذه الصورة : « آ ، يـا أصـدقائي الاعزاء ، نحن المخبولين نفرح بعيوننا على الاقل .. ومع ذلك فاي متعـة للعين واي ضحك ، هـذا الضحك الأدرد للأسـد الشيخ رمبرانت ، براسه الملفوف بمنديل ولوحة الالوان في يده . » ليس ضحك رمبرانت أدرد « دون اسنان » . لقد حكم فينسنت على العمل لا من خلال الاصل بل من خلال لوحة حفر على ما يظهر من امور اخرى غير دقيقة. نغفر بسهولة الأمور غير الدقيقة . وكان من الصعب على الشارحين أن يغفروا الفان غوغ كونه أعلن عن فرحه بهتاف استحسان دون أن يذكر لهم مغزى تعبير رمبرانت .

ليس ثمة ما يمنعنا من أن نقرر ان المعلم « التوى عن المجتمع » لكن ذلك سيعني أن نهبط بمستوى العبقرية إلى مستوى التعقل البدائي جداً . لا يمكن ان تقوم صور رمبرانت الشخصية بمعايير ذات قياسين من هذا الصنف ، لان التعبير فيها لايمثل لعب عضلات بل يمثل ارتعاشاً روحياً . فالصور الشخصية التي يضحك فيها أو «يلتوى فيها إن شئتم» هي في الواقع غير كثيرة . إنها اثنتان تحديداً . إحداهما في عام ١٦٣٣ والأخرى ابكر ، هذا إذا لم نحسب البورتريه الثنائية التذكارية مـع ساكسيا . إن هاتين الصورتين الشخصيتين الشبابيتين تنتميان إلى الكثيرات التي كان الفنان يدرس فيها سيماء الانسان « وتلعب » أدواراً مختلفـة .

المعاناة هنا خارجية جداً بغض النظر عن السمات التشكيليه . والسرور أيضاً خارجي إلى حد ما في الصورة الثنائية ، حيث الانتشاء بمتع الحياة الخفيفة ـ الرفاه ، الخمر ، الحب ، تدل على أن رمبرانت لم يسع إلى تصوير نفسه بقدر ما صور نفسه في دور الأبن الضال . الفرق كبير بين هذه الاعمال الإبداعية وبين الصور الشخصية المتاخرة ، وبقدر ماهو كبير الفرق بين ضحك الرضاء عن النفس في « صورة شخصية مع القدح » وبين ابتسامة الشيخوخة في الصورة الشخصية في كولن .

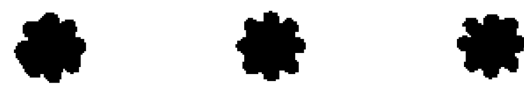
في الصورة الشخصية التي في اللوفر يلوح تفكير مرير . في الصور الشخصية التي في واشنطن يقرأ سؤال ملحاح حول الذات نفسها . في الصورة الشخصية التي من إكس تعبير عن صمود فخور . وفي الأعمال الاخرى المماثلة يقسم المعلم الساحة بخطه ، يعطي مغزى لمعاناته ، يبحث عن مغزى ، يسال . في الصورة الشخصية التي في كولن لم تعد ثمة اسئلة مضنية ولا تردد ولا حتى السخط المتعالي . لقد وصل الفنان إلى المغزى ووجد الجواب .. « اولئك الذين يوقرون الحكمة الانسانية ... سوف يسخرون من الشيخ الأخرق الذي ترك ذرا المجد لينزل إلى اعماق الإحتقار . فليضحكوا ماداموا يريدون ذلك . قلبي سوف يضحك ايضا لانه نجح في التخلص من البلايا . وجدت الميناء ، ماعدت تابعا للمصير والمصادفة ! » (كومينسكي) .

ابتسامة انسان تخلص من نزوات المصير . ابتسامة الظافر ، كما سنقولها لو أن الامور بسيطة لدى رمبرانت إلى هذا الحد . لأن وجه الظافر مثلم بآثار التجارب المعذبة . لان ظفر هذه الابتسامة سمو لا مبال فوق الالم والعذاب . لان البطل ، كي يصل إلى النصر ، كان عليه ان يرهن جلده . هذا الوجه المعلم بالمحن والعذاب يقول ببلاغة . إن التحرر الداخلي لايتم الا بعد درب المعاناة الطويل . قد يكون التشابك المعقد للمحن وخيبات الامال والتنوير المتأخر ، التشابك المعقد للبلوى والحكمة ، للتهدم الجسدي والقوة الروحية في ابتسامة الشيخوخة هذه يضفي على البورتريه شجناً خصوصياً . هل كشفت في الفن مرة اخرى حقيقة اخلاقية وفنية بمثل هذا التاثير تقول إن نهاية ماساوية الانسان ليست الفناء بل التحرر .

السخرية ، الحكمة وظفر هذه الابتسامة المرة لاتكمن في ثنايا الفم وحده ـ إنها تضيء الوجه كاملاً ، إنها ترتعش في أثلام الجبين ، في انشمار الحاجبين المضحك ، في عظمي الوجنتين البارزتين ، في خط زاوية الأنف الحاد ، في التجعدات العميقة قرب الفم ، حتى ثنية اللحية الصغيرة الساخرة . هذا التعبير المعقد يسيل من العينين القاتمتين اللتين

كأنهما منطفئتان لكنهما ماتزالان حيتين وتريان . من السذاجة أن نحسب أن هاتين العينين مصوبتان إلى نموذج وهمي يلعب في الأكثر دور حجة موضوع . إنهما مصوبتان نحونا ، نحن المشاهدين المعاصرين والمقبلين لتستودعانا تلك الحقيقة الحياتية المعقدة التي من الممكن أن تكشف لنا عن عبقري وصل زمن الأفول إلى حكمة درب معاناته الطويل .

اللوحة أمامنا ... الأصح في مناسبات كثيرة أن نقول : الانسان أمامنا . اكثرية عباقرة الماضي صاروا شاذين ، مرتبطين فقط بهوسهم الإبداعي ، ومتوحدين وكارهين للبشر . والواقع أن أحداً لم يقد الانسانية مثلهم إلى مرتبة كشف الذات التام ، وأما الحب فقد بلغ الكمال ، بلغ إنكار الذات والاستغراق . ملوك الأرض انعزلوا عن الجمهور ليحافظوا على أسطورة استثنائيتهم . ملوك الروح يقاسموننا كل استثنائيتهم ، يجعلونها سجية لنا ، يعرضون علينا صداقتهم البريئة المخلصة . هل نقبلها أم لا ـ ذلك عائد لنا . أن يكون من أصدقائنا ميكيل انجلو أو رمبرانت ـ ذلك متعلق بنا وحدنا .



الفن كمتعة ومعاناة

قال احد الحكماء : « أن تبدأ نهارك بابتسامة خير من أن تبدأه بشتيمة » إن ذلك لأفضل حقا حتى حين لا تكون لديك ظروف ، خاصة للابتسام . سمات الخوف والحدة والألم توجد عند الحيوانات أيضا . أما سمة الابتسامة فلا توجد الا لدى الانسان . وهي قد تعبر عن الاحتقار او ضبط النفس ، عن التعاطف او التحدي ، عن الطيبة او عن شعور التعالي . وفي جميع الحالات يبدو الانسان الباسم أقل قابلية للجرح من مواجهات الحياة .

تاريخ التصوير يقدم لنا تلوينات مختلفة للابتسامة : ابتسامة الامومة لعذراء كوريدجو . وابتسامة العطف لفينيرا برونزينو ، والابتسامة الاستفزازية لغجرية هالس والابتسامة النقية لبائعة براغيث البحر لهورغات ، الابتسامة البريئة لبيرو الصغير لفراغونار . لكن هذه الوجوه الباسمة ليست كثيرة الظهور في اللوحات ، خصوصا ، إذا نحينا جانبا الابتسامات الساخرة ، والتي دون حياء ، والحقود ، المعيبة او الشيطانية التي لا تعنينا الآن .

لابتسامة الطيبة الصادقة تجمل اكثر الوجوه جهامة او قماءة واكثر من ذلك ، إن تأثيرها العجيب يظهر اكثر مايظهر على تلك الوجوه العابسة او غير الظريفة إذ تكشف لنا ، فجاءة ، وراء الواجهة غير المرتبة جاذبية روحية لا شك فيها . وهذه الملامح الفرحة التـي تستثير ايضـاً فرح المشاهد نادرة ، نسبيا ، في الفن . لماذا ؟ هل لان الابتسامات الحقيقية امر نادر في الحياة ؟ أم لصعوبة تصويرها ؟ ام لانها غير ممتعة لغالبيـة الفنانين ؟

ثمة أسئلة مماثلة تلفت النظر ، وليس عسيراً أن نرى أنها في الجوهر مقدمات أسئلة للمسألة الأساسية الأشمل ـ مسألة طابع الفن ومهامه . عسى ألا يصدم القارىء هذا الرجوع المفاجىء إلى المجال النظري الصرف ، لا أرغب في عرض العشرات من التعاليم الجمالية . سأكتفي بالإشارة إلى أن إرجاع هذه التعاليم إلى فكرتها الجوهرية يجعلنا نكتشف أمراً عجباً هو أن وراء كل هذه النظريات وجهتي نظر لا أكثر . إحداهما تقول إن الفن إنعكاس . وتصر الأخرى على أن الفن لعبة ، وتظهر الأولى ـ على الرغم من تنويعات غير مضادة مبدئياً ـ منذ علم الجمال القديم وحتى علم الجمال الماركسي . وقد تم التعبير عن وجهة النظر الثانية بأسلوب مختلف من قبل كانت وشيلر وسبينسر وحتى فرويد الذي كتب في « الطوطم والتابو » : في « الفن وحده يحدث أن انساناً تعذبه الرغبة في خلق شيء يشبه الاشباع و . . . هذه اللعبة تؤدي إلى النتيجة المؤثرة ذاتها ، كأنما الأمر متعلق بأمر واقعي . » .

ولا جدال في أننا ، إذ نتكلم على الفن على اعتباره انعكاساً ، نرى الفرق شاسعاً بين أن نفهم بالانعكاس إنعكاساً للواقع الموضوعي أو للعالم الداخلي المغلق على ذاته أو من ثم ، أخيراً ، لروح ما مطلق . وليس ذلك من شأننا الآن . وكذلك هي الحال حين يتعلق الأمر بالفن على اعتباره لعبة ، فالمسألة ليست مسألة تفاصيل حول ما إذا كنا نأخذ بعين الاعتبار « لعبة الخيال الحرة » لدى كانت ، أو « لعبة » جورج ماتو التي تصل حتى التلطيخ بالفرشاة دون تمييز فوق القماش . إن هذه الفوارق لا تعنينا الآن .

وإذا مضينا أبعد فسوف نجد أن كلتا النظريتين تعالجان الفن على اعتباره إنعكاساً لأن اللعبة هي أيضاً انعكاس لشيء . هذا لا يعني قطعاً أننا نضع علامة مساواة بين كل التصورات الممكنة حول الفن ، بل يكشف لنا ذلك حقيقة نحسب حسابها دائماً : إن أية رقصات ذكية على الحبال ليست مؤهلة لأن تفصل قضية الفن عن قضية الإنعكاس ومن ثم عن

الوعي ، بالقدر الذي يمنحنا فيه الإنعكاس وعياً حول الموضوع المنعكس وحول الموضـوع العاكس . تلك هـي الحال في النظرية الجماليـة وفي الممارسة الفنية: قد يقسم المبدع على أنه لم يسع إلى إعطائنا أية معارف، وهذا لن يساعده على تجريد نتاجه من العناصر المعرفية ، حتى لو كان هو نفسه خاضعاً لانعكاس خواء داخلي قانط .

ثمة نظريات تقر صراحة بأن الفن هو شكل ما من أشكال الإنعكاس، فتظهر على المستوى الأول نتيجة مفادها : العمل الإبداعي هـو معرفة شيء . والنظريات التي تعتبر الفن لعبة تظهر ، خلافاً للأولى ، ان الدافع هو الاول : الفن مثل كل لعبة دافعـه الإمتاع بغض النظر عما إذا كان ينحدر إلى مستوى اللهو البريء أو كان يمثل متعة روحية سامية . يرى كانت أن الامر يتعلق « بمتعة نزيهة » . ويرى شيلر انه متعة التعويض : الفن « مملكة الوهم الجميل » ، خلافاً « للسماء الجهمة » و « الارض المقفرة » في العالم الواقعي . ويرى فرويد أن المتعة تنجم عن الإشباع ــ على الرغم من انه متخيل ــ لرغباتنا القلقة .

فإذا برز مبدأ المتعة إلى المستوى الاول في النظريات التي تعتبـر الفن لعبة فإنه كذلك في النظريات التي تعتبر الفن انعكاساً وإن لم تقل بذلك ، فلا وجود في الواقع لنسق لا تحل فيه مسألة المتعة الفنية مكاناً سواء كان هذا المكان أولياً أو من الدرجة الثانية .

إن كل المدارس الجمالية تقر مباشرة أو بطريقة غير مباشرة ، بإصرار أو دون إصرار ، بأن الفن انعكاس لجوانب معينة من النشاط الانساني ، وأن هذا الانعكاس مصدر لإمتاع المبدع والمشاهد ايضاً . تشترك في هذه الحيلة اكثر التعاليم تعادياً ، وهي هامة بالنسبة لنا بقدر ما يظهر فيها مبدآن لا جدال حولهما من مبادىء الظاهرة الجمالية : مبدأ الانعكاس ومبدأ المتعة .

وسيتبدد ، منذ الآن فصاعداً ، وهم الوحدة ، لأن النظريات راحت تتوجه كل منها وفق كل الاتجاهات الممكنة إلى ملاذها ، وفي احيان غير

نادرة ، إلى هدفها الوهمي . وهذه حكاية اخرى إذا شرعنا نسردها تحتم أن ندخل في هذه الملحوظات المتواضعة كل تطور التعاليم الجمالية منذ القدم وحتى ايامنا . الأفضل ان نتذكر ان ديكارت يرى أن الرائع هو الذي يريح العنين ، وأن هيغل يرى ان الفن هو «مملكة الرائع الواسعة». إن مزج هذين الحكمين يقودنا إلى استنتاج هو انه ما دام الفن مملكة الرائع ، وأن الرائع شيء مريح فإن الفن مصدر لاختبارات مريحة . شيلر حازم جداً في هذه المسألة : « وسط مملكة القوى المخيفة ووسط مملكة القوانين المقدسة تقيم الفطرة الجمالية ، خفية ، المملكة الثالثة الأبهج ، مملكة اللعبة والوهم ، حيث تنحّى عن الانسان قيود كل الظروف ويتحرر من كل ما يضغط عليه جسدياً ومعنوياً » . المملكة الأبهج .. تحرر كامل ... وعموماً ، وعد بالسعادة .. ومثل هذه تماماً صيغة ستندال : الجمال « وعد بالسعادة » .

ينبغي أن تكون الحال هكذا . تكون مقتنعين بذلك حين ننظر إلى « بورتريه » لبوتيتشيلي و « أريانا » لتنتوريتو و « المحترَف » لفيرمر ، و « حقول إيلزاس » لفانو ، و « ديانا » لبوشيه ، و « مولن دو لا غاليت» لرنوار ــ وعموماً إلى كل تلك اللوحات التي تظهر فيها الحياة من الجانب الاصطلاحي أو الاحتفالي ، وفي بعض الحالات حتى حين تكون مزينة إضافياً من قبل الفنان .

الانسجام أندر كثيراً من اللا انسجام ، والإطمئنان اندر كثيراً من القلق ، والجمال اندر كثيراً من القبح او إنعدام الهندمة . وما الغرابة ، بهذه المناسبة ، في كوننا مستعدين لان نفضل الجمال على المعقولية ، وان نستمتع بالمشاهد الميثولوجية لرافاييلو وتيتسيانو وروبنس ، أو بوسين، وبالأجساد الفاتنة العارية وبباقات الزهور وخلفيات المشاهد مع اننا نعرف أن هذه المناظر مخترعة . أليس احد اكبر امتيازات الفنان كونه يستطيع ان يصور ما يشاء ، وكونه يستطيع ان يحول احلامه إلى صور وذلك خلافاً للانسان العادي الذي تبقى احلامه تحوم في راسه وتكون في

اغلب الاحيان عكرة وغير مستديمة ، تتبدد كالدخان لدى كل احتكاك خشن بنثر الممارسة . اليس إحدى كبريات افضليات الرسم على التصوير الفوتوغرافي في كونه يصور لا المرئي فقط بل المتخيل ايضاً ، وان يصنع « صورة » للمرئي . الفنان قادر على أن يتعامل مع هذه الصور أو تلك وفق رغبته وبحرية تامة . وإنه يختار الاكثر جاذبية . وإذا أتيح لنا انتقاء أحلامنا فهل نختار الكوابيس ولا نختار أحلاماً هانئة ؟

يفكر مثل هذا التفكير الكثيرون من المشاهدين والكثيرون من المبدعين . مدارس فنية بأسرها مثل مدرسة فونتنبلو أو من أمثال معلمي القرن الثامن عشر الظفاء تلهمهم جميعاً مهمة تغذية المتعة الشعورية ، مشاهد من حدائق القصور او من مخادع ، مفاتن الطبيعة المشذبة بعناية ، مشاهد الحرير والمخمل والدانتيل والجسد العاري مرسومة بتخيلات غزلية ــ وهدف هذا التصوير ان يقدم الطف العذوبة للأحاسيس . قد يقول أحد ما إن هذا ليس فناً ذا مستوى رفيع ، وأن سيمون فوى لا لا يقارن بجورج دولاتور ولا يقارن بوشيه بشاردن .

الامر كذلك . لكن هل الفتنة دائماً مساوية للسطحية ؟ احقاً أن رمبرانت قد حدث له ذلك حين أراد أن يكون فاتناً ، مع أنه لم يقدم أعمالاً من النوع الثاني إلا نادراً ؟ انستطيع ان ندعو أعمالاً من النوع الثاني « امرأة مع المروحة » (لندن) و « فتاة على النافذة » (برلين) أو « بورتريتات » نيتوس (لندن ، فيينا ، نيويورك) ؟

يؤكد ميجل انجلو ان النحت يحمل « الكثير من الفرح للذوق السليم النزيه » . وينصح ديورر الفنان الشاب بأن يتحمل حتى « يبدأ الفن يصير فرحة » . ويصر بوسن على أن « التصوير مخلوق للمتعة » . ويرى هوغارت أن حتى الصعوبات لدى تقبل العمل « تسمو بالمسرة » و « تمد بالفرح » . وحتى دافيد البارد يتكلم على « اللوحات المفعمة بالفتنة » لرافايلو وعلى ان المبدع يقدم للجمهور « إنفعالات ومسرات » .

والمتعة ذات طابع متمايز ولها مستويات جمالية مختلفة . كتب دولا كروا أن «أكبر مسرة يمكن أن يمنحها الكاتب هي أن يدفع إلى التفكير أولئك المؤهلين له . أما فيما يخص حاجات تسلية غير المؤهلين لأن يفكروا فهل توجد نفس نبيلة توافق على أن تنحدر إلى دور القوادة الفكرية ؟ » .

ومع الأسف توجد سوى النفوس النبيلة نماذج من المقاولين ، فالثقافة الجماهيرية المعاصرة في الغرب تتمثل في صناعة جبارة للأفلام والروايات والألحان وكل التصورات الممكنة وهدفها الرئيسي اجتذاب الجمهور . ونحن نعلم أن الهدف الرئيسي مختلف قليلاً . يتعلق الأمر بالمعالجة النفسية الفردية للزبائة الجماهيرية . ومع ذلك فإن حقيقة أن الناس ينفقون المال بطيب خاطر على القراءة والمشاهدة تدل على أن بضاعتهم تبعث بعض المسرة .

في الامكان القول إن معامل الثقافة الجماهيرية يندر ان تدرج دون نقاش في مجال الفن . ومع ذلك لا يجوز أن ننسى أن هذه المعامل ، وفي حالات كثيرة تكرر بشكل جماهيري ظواهر وميولاً ولدت في البداية في جو الفن الاصيل .

وبمقدار ما يكون الفن فعل خلق ، وبمقدار ما هو استهلاك ونشاط صبيعي لا يفرضه احد او شيء فمن الطبيعي أن ننتظر أن يوجد فيه دائماً وهلة للمسرة . والأمر كذلك فعلاً . معروف منذ زمن بعيد أن النغمات والالوان تؤثر تأثيراً حتى فيزيولوجياً على الانسان ، يكون حيناً مريحاً ويكون غير مريح ، حيناً آخر . هذه الأمور ليست مختبرة تفصيلاً وحسب بل يستفاد منها في بعض المشافي لعلاج مختلف الأمراض العصبية . لقد كتب ماركس أن « الشعور باللون هو الشكل الاكثر انتشاراً للشعور الجمالي عموماً . » . نعرف من التجربة الخاصة اننا إذ نقترب من لوحة فإنها أول ما تؤثر فينا بعناصرها الملونة وحتى قبل أن نعتمد على خيالنا . وإذا كان تقبل الالوان يولد ، في اغلب الاحيان ، متعة فإن هذه المتعة تكون

اقوى كثيراً بالتعامل مع الألوان ـ وهذا معروف لنا جميعاً منذ أن اهدوا لنا أول « التلوينات » .

والمسألة هي هل أن الحقائق التي لا جدال حولها تعطينا الحق في أن نقرر أن المتعة هي الأساس الأول للإنجذاب إلى اللوحة او لفعل الإبداع ذاته . وإن ـ هو الاهم ـ المسرات الجمالية الأولية ، المعنية ، هي السمة الجوهرية المحددة الخلق الفني والتقبل الفني . تجتذبنا لوحة من بعيد بتلوينها ، وقد يخيب املنا النظر اليها عن قرب ، الأمر الذي يعني اننا ننتظر من اللوحة شيئاً أكثر من الالوان . وإذا تعلق الأمر بالألوان أو حتى بالأشكال ، والحجوم ، والمساحات ، والحركات ، والضوء فإن التصوير هو ابسط وأضمن مصدر للمسرة . لا يستطيع أي تصوير أن يعطينا هذا الغنى من المتع البصرية التي تقدمها لنا الطبيعة ، ولم يصل أي مصور إلى قوة الإيقاعات التي تحتويها مسكبة مزهرة متواضعة . هذا ـ الذي يتعلق بوليمة الجمهور البصرية . ويقال إن الفنان يجد متعة في حال انه صار مبدعاً ، تماماً كالطبيعة . ولكن دون أن يقلد الطبيعة حتماً ، بل يتحول بملء إرادته الحرة الى خالق .

لحظة مماثلة من المسرة ـ ولنتمهل في تسميتها « إبداعية » ـ تتحقق فعلاً . وهي فطرية في كل نشاط دون ان يؤدي هذا النشاط إلى نتائج فنية . إن هذه المسرة تحسها كل ربة بيت تطرز بخيوط ملونة صورة الموناليزا المعلبة جداً المطبوعة على القنب « كنفا » .

نضع هذه الملحوظات لا لنقلل من عنصر المتعة لدى خلق العمل الابداعي وتقبله بل لنفهم انه إذا كان الأمر متعلقاً بالمتعة الفنية ينبغي ان تكون ممثلة لشيء أعقد من الادراك الحسي البصري المريح ومن شغل الإبرة .

نحن ندرك أن مزاعمنا حول المتعة الفنية التي تسمو على مستوى المتعة الحسية بعيدة على أن يتقبلها الجميع . إن معلماً مرموقاً مثل

اوغوست يقف موقفاً معاكساً في الكثير من تصريحاته وفي سلسلة من إبداعاته . فحين تكلم حول صور دياز امتدح خصوصاً إحساس الرسام : « أكثر من يعجبني من بين الباريزونيين دياز . أحب أن تحس في مشهد من الغابة ، أن هنا ماء في مكان ما ، ولدى دياز تحس كثيراً عبق الفطر ، عبق الأوراق المهترئة ، والطحلب . » لقد قال بشأن موضوع العمل الإبداعي : « هل ستخرج المرأة العارية من الموجة المالحة أم ستنهض من سريرها ، هل ستدعى فينيرا أم نيني — لا يستطيع أحد أن يبتكر أجمل من هذه » . وبعد أن وضع رودن هيئته « المفكر » بوقت غير طويل لحظ رنوار مظهراً لا مبالاته بالإبداع الذهني لصالح الإحساس الصرف : « جعلوني أكره إحدى لوحاتي حيث أسموها فكرة . » ومن ثم ، وعلى الرغم من انه كان عدواً للفكر فقد عبر عن فكرة ظلت إلى اليوم فكرة برنامجية لكثير من المبدعين .

« أليس صحيحاً أن التصوير قد وجد لتزيين الجدران ؟ لهذا ينبغي أن يكون أغنى . أرى أن اللوحة .. يجب أن تكون دائماً مريحة ، مفرحةوجميلة ، أجل ! توجد في الحياة الكفاية من الأشياء غير المريحة فهل ننتجها نحن أيضاً . »

هذه الفكرة المصاغة هكذا تبدو لنا غير مغرية : إنها متطورة ومعممة ومن ثم تبدو مؤذية . لكننا إذ نرفض فكرة ما فلا يعني ذلك أننا مستعدون لرفض إبداع ما . الكل فنان طبعه ومزاجه . عبثاً نلوم اليمامة لأن هديلها رتيب وعبثاً نطلب منها أن تشدو كالهزار . لم يكن رنوار ميالاً لرؤية سوى الجانب المضاء من الحياة ، ويجب أن نقر بأنه عكس هذا الجانب المضاء بأسلوب يثير الاعجاب حقاً . إن رسوماً من ضفة السين أو من شوارع « بوليفارات » باريس مثل مجموعات « مولن دولا غاليت » و « العرض الأول » و « المقصورة » و « المظلات » وكذلك بورتيريتات شوكيه ومدام شاربانتيه لسيوزان فالادون وكل السلسلة من الاجساد العارية التي من بينها قد تكون « آنا » هي التي ظلت اكثر فتنة في متحف بوشكين دون أن نتكلم على الكثير من التوفيقات

الأخرى ، لأن هذا الفن الإبداعي غني بالتوفيق . نشهد بأنه حتى مع تحديده المساحة استطاع رنوار أن يخلق على هذه المساحة روائع ذات أهمية عالية . وإذالامه بعض النقاد لانه اكتفى في هذه المرحلة المتأخرة من حياته بتنويعاتكثيرة متشابهة لاجساد حمراء قرميديةعارية راسماً بداب يكاد يكون هوسياً الاشكال المصمتة لخادمته المشهورة غابريلا فعلينا القول إنه في مثل تلك السن ومع ذلك الروماتيزم قد أصبح الفنان عاجزاً ، وحتى هذا الإبداع الرتيب ذو مغزى كبير باعتباره تعبيراً عن ذلك التوق الذي لا يخمد والذي لا يخلق فن كبير من دونه .

ولكن النتاج شيء والتصريحات الجمالية شيء آخر . ونحن مضطرون إلى أن نراعي هذا المبدأ لا تجاه رنوار وحده بل تجاه فنانين ظلوا إلى هذه الدرجة أو تلك يرون الفن زينة ومتعة صرفاً . ذلك لان فناناً مشهوراً هو هنري ماتيس قد شكل بعد ذلك بقليل مذهباً إبداعياً يماثل كثيراً مذهب رنوار .

أعلن ماتيس مراراً في مقالات وتصريحات انه يسعى إلى تصوير يوحي ، بمنظومة من الخطوط التزيينية والبقع الملونة ، وبشعور الإطمئنان والانسجام . قال الفنان « التصوير يتجه نحو التركيز الداخلي ، نحو الانسجام ، يجب أن يؤثر تأثيراً مطمئناً » وقال في مكان آخر : « مهمتي أن أعطي الطمانينة ، لانني محتاج إلى الطمانينة » . لم ينكر ، مثلاً ، أن فن رمبرانت فن « عميق المغزى » وقد أضاف ماتيس « هذا تصوير شمالي » : ثمة في هولندا « جو مختلف تماماً عن جونا في فرنسا أو عن جو البحر الابيض المتوسط....واخيراً فإن البحر الأبيض المتوسط قريب جداً من باريس . »

والحقيقة انه إذا تعلق الأمر بالمسافة فان وطن رمبرانت أقرب الى باريس من البحر الابيض المتوسط . والأهم هو انه يصعب تفسير طابع فن ما بالظروف الجغرافية وحدها . ومثل هذا التقويم الساذج وغير الصحيح قوم به ماتيس ال غريكو : « غريكو ، هذه الروح المعذبة التي

تنشر اضطرابها إلى الخارج وتضعه على القماش . وهـذا الاضطراب ينتقل إلى المشاهد . لكننا نستطيع أن نتصـور أن غريكـو استطاع التغلب على أضطرابه وعذاباته وأنه غنى مثل بتهوفــن في سيمفونيته الأخيرة . » وهذا لا يستطيع كل واحد أن يطرحه ، وعلى الاقل من يعرف جيداً إبداع غريكو . لأن ذلك الإبداع ليس بتاتاً وليد رغبة المعلم العظيم في أن يعرض اضطرابه ولانه ، بالمناسبة،لا يعود بتاتاً للاضطراب بل يعود لعظمة روحية لتفجر جبار باتجاه امر اروع وأنبل من الواقع المحيط بـه .

نحن لا ننوي ، طبعاً ، أن نلوم ماتيس المتوفى منذ زمن بعيد لانه لم يفهم معلماً غريباً عنه جـداً . المهم هو أن نقـوم تقويماً صحيحاً مواقف ماتيس نفسه ، ولهـذا سنسمح لانفسنا بإيراد تصريحه الأخير الذي يعبر تمام التعبير عن تلك المواقف :

« أحلم بفن التوازن ، والنقاء والطمأنينة ، الخالي من الموضوع المقلق او الصعب ، الذي سيكون لكل عامل بذهنه ... وسيلة طمأنة : استراحة للذهن ، أو ما شابه مقعداً مريحاً يصلح للتخلص من التعب الجسدي . »

إذا لم يحلم الفنان إلا بهذا أساساً فإنه يُخيل لنا أنه قد حقق حلمه . إن فن ماتيس في أفضل صوره هو حقاً فن الطمأنينة والانسجام وقد أغنى الميل الديكوري في تطور التصوير الحديث بمعطيات تجديدية لا جدال فيها . ليس لدينا شيء ضد هن الفن بل نستمتع باناقته . وعموماً فإننا فيما يتعلق باللوحة التي تلعب دور الحبة المسكنة او الزينة الجدارية اكثر مسالمة بكثير من بيكاسو ، مثلاً ، الذي كانت تثير غيظه كلمة « زينة » بحد ذاتها .

قال بيكاسو : « الفنان يصور وكانه يريد أن يتحرر من مشاعره وصوره . والناس يمتلكونها كي يخفوا عريهم قليلاً . ياخذون قدر ما

يشاؤون ... إنهم يخلقون كل شيء على صورتهم ومثالهم ، مبتدئين بالرب ومنتهين باللوحة . ذلك هو السبب في أن المسمار في الجدار (الذي تعلق به اللوحة) يقتل التصوير . واللوحة تحمل المغزى الذي لدى الفنان واضعها . وفي اليوم الذي يشترونها فيه ويعلقونها على الجدار تكتسب مغزى آخر تماما ويسقط التصوير » وقد رفض بيكاسو منطلقا من المواقف ذاتها الفن التجريدي أيضاً : « الفن التجريدي ـ إنه تصوير فقط ... فأين هي الدراما ؟ »

لن نذهب الى حيث نسأل : « أين هي الدراما ؟ » نحن مقتنعون بأن الصورة ما الحق في الحياة دون أن يتحتم احتواؤها الدراما . نحن متفقون مع رنوار على الأقل فيما يتعلق بالقسم الأول من فكرته ونعرف جيداً انه يوجد في الحياة حقاً الكثير من الأمور غير المريحة . إن فناً غير مؤهل الا لتهدئة التوتر العصبي وإراحتنا مفيد للناس . وسيكون مفيداً اكثر إذا جلا همومنا بصور ثمينة وجمالية وشاعرية . وموقفنا هذا يكاد يكون غير محتاج الى برهان تفصيلي لان الممارسة الإجتماعية تؤكده .

إننا نشدد نبراتنا ـ وليس دون اساس ـ مؤكدين الطابع المعرفي للفن . وإذا لم يكن الفن سوى معرفة ، ولو من نوع خاص ، فإننا بعد أن نرى لوحة او نقرأ قصيدة لا نكاد نشعر بالحاجة الى العودة اليهما ، وحتى القارىء الجيد حين يبدأ يقرأ لكم فقرة من احد كتب الدراسة الثانوية فإنكم ستقاطعونه قائلين : « يكفي ، إننا نعرف ذلك . » وإذا قرأ لكم قصيدة تحبونها فإنكم لن توقفوه ولن تقولوا « هذه نعرفها » مع انكم قد تعرفونها افضل من معرفتكم بالفقرة التي من الكتاب الثانوي . إن إطلاعنا الطفيف على إبداعات الفن الكبرى ، وحاجتنا الى رؤيتها من جديد ومن جديد ليس مبعثها الأول السعي الى المعرفة مع أن العمل الإبداعي الكبير والفني يتكشف لنا كل مرة بمزيد من التمام ـ بل السعي الى المتعة التي نحن مقتنعون باننا سوف نشعر بها .

إن منزل فان غوغ ذا السرير البرتقالي والجدران الزرق يكـاد يعد عملاً فنياً من الدرجة الثانية وذلك فقط لانه لا يومىء الى الدراما بل الى الطمانينة . لقد رسمه الفنان تحديداً كي يعبر عن الطمانينة ، كي يشركنا في مزاجه في إحدى اللحظات النادرة ، حين يكون في روحـه نقاء وسكينة . إن ملايين الناس في العالم يزينون غرفهم بنسخ عن مشاهد مونيه وسيزليه مع ندرة الإشارة الى الدراما فيها .

وثمة حقائق مماثلة تفند راي الكثيرين من نقاد الفن البورجوازيين حول وجود تصادم دائم قدري لا يمكن التغلب عليه بين المبدع والجمهور. نحن بعيدون عن القول بنفي التصادم عموماً لكنه يقوم بين مبدع معين وبين جمهور معين وليس بين العبقري عموماً والجماهير عموماً ، الجماهير غير المؤهلة ــ كما يؤكد اورتيغا وغاسيت ، لأن تفهم الفن الكبير .

إذا كان الفنان « انساناً بالوظيفة » فالاكثر منطقاً ان نرى أنه سيفهم الناس وسيكون مفهوماً من الناس . وإذا كان الفن يحتوي على قدر من المتعة للمشاهد العادي فمن المنتظر ان يحتوي على مثل ذلك القدر للمؤلف . يهتف جون كونستيبل حين يتكلم على المناظر المحببة إليه لضفاف الانهار : « كيف احب كل هذا ! .. ساظل حتى آخر حياتي أصور مثلها . هي دائماً شوقي . ان اصور ، تلك طريقة اخرى لأن اشعر . » ويتذكر رودن باشفاق الخطوات الاولى في الفن : « أعود الى ماضي ، الى تلك المسودات المفعمة بالفتون التي جعلتني آلف الحياة الارضية ، التي ــ ايقظت لدي الانجذاب الى الحيـاة ــ وكشفت لي سرها ... اي سعادة هي أن تكون لي حرفة تسمح لي بأن احب وان اظهر ذلك ! » .

وهكذا فالفن إشباع لشوق ، لشوق الى الحب . اجل ، إنه إشباع خيالي ــ يقولها تلامذة فرويد مدققـين . يسعى المبدع الى بلوغ جو التخيل غير المؤهل للوصول إليه في جو الحياة . كتب شنايده : « كل حلم تعبير عن خفقة مكبوتة وعن فكرة غير محققة ويمثل مساومة في

التصادم بين التوق والواقع . والآلية نفسها توجه العمل الفني الذي هو كالحلم يحرض أو يهدىء التوتر النفسي . » ويؤكد بودوان : « يقع الفن في الوسط بين الحلم والواقع ، إنه إسقاط للمتخيل في الواقع ... والعمل الإبداعي يمثل خالقه والتفريغ التأملي للطاقة الشعورية ... وبهذا يصير جلياً الى أي حد يمكن أن يمثل الفن تخفيفاً . » ويرى إينار ان « الإبداع يحرر » المبدع ما دام يبدع على الاقل . لأن كل مكبوت يعبر عنه في جمال يبدعه يصير متاحاً له وينقيه . » يقول فرول — فيتمان : « الإبداع الفني قصة لا شعورية ، حلم ، رمز ، خرافة ، هلوسة تنمي الى الشذوذات الناجمة عن فشل الشوق في الاشباع في الواقع . » يؤكد جونس : « قدرة النبض الفني الجمالية تصدر عن أعمق طبقات اللا وعي وتمثل سمة خاصة لتضاد التصادمات الاساسية القائمة في تلك الطبقات . » .

إن الممثلين البارزين للفرويدية الجديدة ليسوا ، كما يبدو ، متميزين بأصالتهم ولهذا بالذات يبدون شعوراً قوياً نحو انضباط المدرسة: إنهم يقذلكون أفكاراً بعينها وحتى دون أن يدققوا من ينقل عن من . وكلهم في الواقع ينقلون ، اكثر ما ينقلون ، عن معلمهم ، دون ان يبتعدوا كثيراً عن صياغته . معروف أن فرويد يرى أن التصادمات في الغرائز اللاشعورية تظهر في مجالات بعيد احدها عن الآخر كثيراً كالميثولوجيا ، الإجرام ، الدين ، الخرافة ، والفن . والمعني هنا هو الغرائز الجنسية والعدائية ، والعقد التي في مقدمتها عقدة أوديب سيئة السمعة التي درس دورها في الإبداع الفني دراسة مفصلة من قبل شارل بودوان « التحليل النفسي للفـن » .

وإنها لمادة فقيرة للابداع حقاً تلك الغرائز والعقد التي تبدو دراستها تناسب علم الجنس اكثر مما تناسب النقد الفني ، ومع ذلك لاينبغي ان ننسى أن فرويد هو الذي صاغ مبدا التصعيد الذي بفعل قوته تستطيع الضواغط البيولوجية المنحطة أن تتصعد في رؤى نقية ونبيلة للانسجام والجمال . يتعلق الامر على الأقل بنشاط إبداعي حقاً ذي اهمية علاجية.

فكما كتب اوتورانك : « الفن توازن بن هاريسد العصاب وستسيل الفساد » ويقال بعبير آخر ، إذا ظل الموضوع يضغط التفجيرات الجبارة ، المرمية في اللاوعي فسوف ينتظره حتماً التشوش النفسي . فإذا نظمناها في الحياة فسوف تتاح كل الفرص للوصول إلى الانحرافات الجنسية.الفن هوطريق الانقاذ الوسطي بين هذين الخطرين ، فهو من جهة يفتح الطريق لتصريف الطاقات المتكدسة الخطرة ، وهو من ناحية أخرى يشبعها بطريقة خيالية من دون أي مغامرة بوقوع الذات تحت ضربات القانون .

دون أن نتقبل النظرية الفرويدية بكاملها فإننا لا نرى انها يجب أن ترفض دائماً وبكاملها. فالفن لا يخلق وفق تصحيف ما وليس هو، دائماً، نتيجة لمبدأ واحد بعينه . تنشط في العملية الإبداعية دوافع لا شعورية يكون مصدرها قائماً في احيان غير نادرة حتى لدى المبدع نفسه . وإنها لمصيبة إذا نسينا احياناً هـذه الدوافع التي يعطيها الفرويديون صفة الاطلاق ويهملون الدور الضخم والمحدد للنشاط الواعي الذي لا يمكن من دونه أن يتم تصعيد التفجيرات وولادة العمل الإبداعي .

الحال هكذا ، ونقاشاتنا مع الفرويدية لا تتعلق بمبدأ المتعـة بل بطابعها . المتعـة ـ لا نقاش حول ذلك . لكن المتعة ـ بماذا ؟ بالجمال ، طبعاً . الجمال ، التوازن ، الطمانينة ، الانسجام ، الفرح ، وعموماً كل تلك الاشياء التي يجري السعي اليها ، والتي الفن ـ خلافاً للحياة ـ مؤهل لتقديمها لنا . ولكن كل هذه الكنوز هشة ومؤقتة . وتبدو هشة ومؤقتة المتعة بها في الكثير من الحالات .

إن رونسار إذ وجهت تفجره الغرامي ماري الطاهرة او الدقيقة في ضبط نفسها قد كرس لها قصيدة « سونيت » قاسية جداً يقول في الدور الأول منها :

حين تصيرين هرمة ، ترتعشين ليلاً قرب القنديل

وقـد التويت قرب الموقـد ،

ستغنين قصيدتي ، ستقولين بدهشـــة :

« لقد غنى لي رونسار حين كنت جميلة . »

ولهذا ، تحديداً ، يترك الفنان ، عن وعي أو دون وعي ، بعض ظلال الألم في صور الجمال . الألم لقابلية انثلامه وعدم دوامه ، الألم ، لأنه ونحن نتمتع به يكون قدبدأ يذبل دون أن نشعر . ولهذا تأتي النتيجة على شكل نصيحة يوجهها رونسار الى الحبيبة :

اقطفوا منذ الآن أزهار الحياة !

انها نصيحة مفيدة حقاً لمتعبد يتنهد دون جدوى . وقد تكون غير خالية من القيمة العملية لكنها فيما يخص مشكلتنا ذات أهمية خاصة . إن إحدى ميزات النساء اللواتي يصورن هي انهن لا يذبلن ولا يهرمن . لسن مضمونات تماماً من الزمن . إذ ليس في عالمنا ما هو مضمون من الزمن . فالرسم القديم لا يبقى على حاله السابقة بسبب من القتام او الإصفرار أو تشقق الالوان . ومع ذلك فإن فلورا توتيتشيلي وفلورا تيتسانو ما تزالان حتى اليوم تفتناننا بجمالهما المزدهر .

إن احد اكبر معلمي هـذا الجمال النقي المطمئن هو جورجونيـه (١٤٧٦ ـ ١٥١٠) . أعماله الصغيرة التي وصلت إلينا تدهش بنوعيتها الرفيعة وتحير العارفين . حاول الشارحون بمختلف الطرق حل شيفرة أعمال مثل « كونسرت بولوني » و « فينيرا النائمة » و « ثلاثة فلاسفة » . وتبقى الأكثر غموضاً لوحة « عاصفة » .

لقد رسم منظراً شـاعرياً ـ مناظر جورجونيـه دائماً شاعرية ـ بضفتي نهر ، سطوح معشوشبة ، اشجار وبيوت القرية البعيدة . في المستوى الأول وفي الطرف الأيسر للرسم صور رجل فتي مستند الى شيء كالرمح ـ ويرى بعض الشارحين انه رمح فعلا ـ وينظر الى اليمين . وبتتبعنا لاتجاه النظره نكتشف الشخص الثاني ـ امراة تكاد تكون عارية ،

في الحقل في القسم الأيمن من المشهد وهي ترضع طفلها . المنظر الطبيعي مبني من إيقاعات بنية صماء وصدئة وخضراء وهو ساكن لكن في هذا السكون الظاهر يحس توتر السكون قبيل العاصفة . البيوت على البعد مضاءة بضوء ما شفاف . السماء المعلقة فوقها بغيوم زرق ضاربة الى الخضرة يصدعها البرق ، ومع أن المستوى الأمامي محاط بجو الصمت والهدوء فاننا نحس الهدير ، الموزع هناك المنذر بالصاعقة .

يقدم نقاد الفن اكثر الشروح تبايناً وتناقضاً لموضوع اللوحة. فصل من تيفايدا لستاتسيه ، رمز للطبيعة ، طفولة باريس ، موسى وقد انقذ من مياه النيل ، موتيف من تحولات أوفيديه ، وما شابه ذلك من الفرضيات . يرى فيريغوثو أن الأمر يتعلق بعمل رمزي يجسد صراع الانسان مع العناصر الأربعة ـ الماء والهواء ، والأرض والنار ، ويبحث ايلي شارل فلامان أيضاً عن الرمز لكن دون مساعدة العناصر الأربعة : « في هذه الام العارية التي ترضع طفلها وسط الحقل تمكن رؤية خصب الطبيعة . » ويرضى لوي ريو بالارتباك بدلا من الإجابة : « الموضوع يبقى سراً : لا يمكن معرفة ما ترمز اليه المرضع العارية ، المطعمة طفلها عند ضفة النهر امام رجل في مقتبل العمر متكىء على عكاز ، وكأنه واقف للحراسة . » واخيراً يحسم ليونيلو فينتوري مسألة الموضوع بأبسط الطرق الممكنة ، إذ يصر على عدم وجود « موضوع محدد بدقة » وأن الفنان لا يذعن الا لسبب جمالي وحسب ... الموضوع ثمرة لخيال ضيق : « يولد من رضا المصور أن يبدع (من رضا) أصدقائه في أن يروا . » وعموماً يبدو كل شيء بسيطاً وخالياً من المغزى .

ومع ذلك ينبغي أن يوجد مغزى ما ، وما كان بإمكان كل شارح التخلص كبينيزيت باستنتاج أن الامر متعلق « بنتاج معقد » . إن اغلب الدراسين يتركون الأسئلة الناشئة حول الابطال والواقع ويبحثون عن مفتاح للغز بفرادة المشهد الطبيعي . وقد توصل جيرمن بازين عن هذه الطريق الى نتيجة مفادها أن الأشخاص هنا لا معنى لهم بتاتاً : « دور المشهد يظهر هنا بوضوح في هذا العمل ، لان المشهد ، تحديداً ، هو

اللوحة . كانما الهيئات ملحقة ، وغيابهم لا يؤذي التوازن في العمل . »
ويبدو وفق راي بازين ان الهام في العمل هو التوازن وحده . إذا لم يختل التوازن فلن يمنعنا شيء من أن نرى ، بل ان نضيف هيئات وفق رغبتنا. ويؤكد رونيه ويغ على الدور المهيمن المشهد : « كل شيء هنا غير عقلاني ، بل حسي . الموضوع نفسه غامض على العقل ، ومكرس للحلم الشاعري . الشكل الإنساني يحتل مكان المشهد . » وترى مثل هذا الراي كلير مارشانديز : « البطل الحقيقي في « عاصفة » هو الطبيعة .. حيث الإنسان هو مظهر متحول ، الإنسان ، الذي لا تخطفه قشعريرة العاصفة المنذرة من حديثه مع نفسه . » وعموماً فإن العلاقة بين الانسان والطبيعة تبدو للمؤلفة مثل حوار الصم : العاصفة تهدر ، والانسان يثرثر مع نفسه .

ويحطم اندريه شاستل توازن الواقع هذا في صالح العاصفة : الجوهر هنا هو « البرق وتأثيره على المشهد : هذا ومض تصويري » ويرى جورجيه أن « الفنان قد عبر قبل كل شيء عن عدم دوام الاشياء ». ويمضي إيلي شارل فلامان أبعد من ذلك إذ يرى الأمر متعلقا « برؤيا مرعبة للعالم تقويها قدرة لا محدودة من التوتر الضاغط ، مهيمنة على المنظر . » لكن ليونيلو فينتوري لا ينوي رؤية عناصر دراماتيه في العمل : مع « أن اللوحة تاخذ اسمها من العاصفة التي تلوح في عمق الصورة فهي ليست اكثر ولا أقل عنصر مأساوي للطبيعة . العاصفة لا تخيف أحداً ؛ لا من ينظر الى العمل الإبداعي ولا الجندي ولا الطفل الذي بين يدي الأم . » « المشهد الذي ينكشف تحت البرق تعبير كامل عن الطمأنينة والسلام. »

ويبدو ، هكذا ، ان جورجيه قد صور العاصفة كي يوحي لنا بعدم وجود عاصفة لا أكثر ، وأن كل شيء طمأنينة وسلام . قد يجفلنا مثل هذا الاستنتاج لو لم يخرج من تحت ريشة فينتوري . إن هذ المؤلف الدارس الأمين للوثائق التاريخية يكون عاجزاً تماماً أغلب الأحيان لدى تحليل الحقائق الفنية ويكون ذلك نصف مصيبة لو لم ترافقه احكام شديدة الصرامة تتجاوز كل ما سواها من قرارات قاطعة .

العاصفة هي ، طبعاً ،عاصفة وليست هدوءاً ، فإذا أدخلها الفنان في اللوحة فإنه لم يفعل ذلك لتزيين الخلفية وحسب . الأشكال الانسانية لم ترسم هنا لمجرد ملء المساحة ببساطة . ليس الدارس ملزماً باعطائنا تفسيراً مقبولا ودقيقاً فيما يتعلق بالموضوع ، لكنه إذا لم يفهم المغزى العضوي والعلاقة التشكيلية بين الأشخاص والمشهد ، بين حضور الأبطال وحضور الطبيعة فمن الافضل ان يبحث عن موضوع آخر للتسلية .

يصعب القول إن الفنان استفاد من دافع ادبي محدد او من دافع ميثولوجي ولكن يبدو بوضوح كامل أن اللوحة تمثل رواية تصويرية لحادث ما . لو أن الأمر يتعلق بالحكاية لكان بامكان جورجيه أن يحددها بيسر بوساطة اثنين او ثلاثة من التفاصيل ، كي يهرب من كل التباس . لكن ليس من عادة جورجيه أن يروي احداثا . يبدو ذلك بوضوح كاف في كل لوحاته . إنه يكتفي بالإظهار . يظهر الأبطال ، يشير الى صفاتهم الانسانية ، ويترك العناية بالروي الى خيالنا .

يجري التأكيد على أن الاشخاص غامضين بل غير قابلين للتفسير . يدعو بعض النقاد الرجل « جندياً » ويدعوه آخرون « راعياً » . ويرى بعضهم المرأة « شكلا مرعباً » ويرى آخرون فيها « غجرية » . ويتم الاتفاق على امر واحد انه ليس ثمة صلة بين الصورتين ، يجلسان غريبين منعزلين في طرفي العمل المتقابلين . وكل مثل تلك الاحكام غير صحيحة ، عدا عن أنها تعنى اساساً بالروي ، الذي هو أقل ما يحرص عليه الفنان .

ليس الشخصان معزولين قطعاً . الصلة بينهما مرسومة بوضوح كاف بنظرة « الجندي » ــ أو « الراعي » إذا شئتم ــ التي توجه نظرنا أيضاً . رجل مفتون بمنظر الانوثة والأمومة . وامرأة منهمكة بالعناية بطفلها .ما الأكثر واقعية من هذا وما الاكثر محتوى انسانياً . الرجل . والمرأة. الطفل، تنمو هذه الصور الثلاث أمامنا كتجسيد للانسانية، وأما الطبيعة فهي مكان لفعل الدراما البشرية . جو الطمأنينة يوحي بأن الفنان

يدلنا على فترة ، فترة في الدراما ، التي وجودها واستمرارها يلمسان بوضوح كاف في البرق الذي يصدع الغيوم حاملة الصواعق . كل ذلك واضح كاشارة إلى أن ارتباك الشراح يبدو لنا مضحكاً ورمز جورجيه قريب من التوريه الرخيصة إذا لم نحسب حساباً الى انهـا كانت قبل خمسة قرون تعادل اكتشافاً جريئاً .

غير مفهوم عجز بعض المؤلفين عن الاحساس بالعلاقة والتطابق بين حال الطبيعة وحال الأبطال . التطابق لا في الطمانينة وحدها بل وفي النبرة الدراماتية . صورة الرجل تكاد تؤدي إلى الشعور بالعبادة . يتحول الشعور هنا إلى تأمل . المرأة مولعة بطفلها بل حدقت بنظرها إلى المدى نظرة ــ حانية ووجه متامل . وفي البعيد تلوح العاصفة .

إن مهارة جورجونيه لا يمكن أن تؤدي إلى الإيماء البارع بالدراما في اللحظة التي تعنينا فيها الدراما تحديداً . ونحس أن هذه القطعة الطبيعية كانت قبل قليل قد رنت تحت اشعة الشمس كمقامات لونية عبقرية وأن المرأة قد غطست جسدها المتين في مياه النهر الصافية . هذه المياه هي الآن خضراء قاتمة ومتجهمة ، وبريق الشمس قد انطفأ ، تكثفت الظلال وجمدت الطبيعة في سكون سوادوي يدوّي في هؤلاء الكائنات الانسانية الصامتة والقلقة . ذلك لأن حتى هذا السكون السوداوي ليس دون نهاية . لأنه هناك ، من ناحية الغيوم الزرق الضاربة إلى الخضرة التي اقتحمت الأفق ترتفع العاصفة .

هكذا يتعكر لازورد السكون فجاءة بظلال التصادم المتوعدة . وإلى جانب مبدأ المسرة تطلع عظمه جديدة وغير متوقعة ــ المعاناة . واضح أن هذه العظمة تمس لا الموضوع وحده ــ تصوير المعاناة بل هي مرتبطة ايضاً بمعاناة عاشها الفنان ، وبعذابات الواقع ، التي لا يندر اقترابها من المعاناة ، وبشعور المشاهدة بابعاده . بكلمتين كانما ثمة هجوم عام للتجارب السلبية يدفع المتعة عموماً من جميع اجواء الممارسة الجمالية .

ثمة هامش محفوظ دائماً في منظومات علم الجمال للمتعة الفنية ، في حين أن المعاناة تكون في الغالب عابرة في خانة المأساوي . إنه إهمال عليه أن يطمئننا ويوحي بأن الأمر يخص أمراً عارضاً في المرتبة الثانية من الأهمية . ومع الأسف ، فالوضع في الممارسة الفنية مختلف تماماً . فحتى أسرع نظرة إلى الوراء سوف تكشف لنا أن في تاريخ الفن لا تهيمن مواضيع الطمأنينة والفرح بل مواضيع الدراما والمعاناة .

يصور جوتو لحظة الخيانة المخيفة في « قبلة يهوذا » . ويرينا مانتينيا في « الوضع في الضريح » مسيحاً ميتاً ليس فيه شيء رباني ومعز — قناع جامد للمعاناة وجسد ساكن ضارب إلى الخضرة . ويرينا بولا يولو داود ومعه رأس جوليات المخيف ، هذا الرأس الذي سينقل أولاً إلى رسم كارفاجو ، وغركينو وآلوري وغيرهم من فناني الباروك . بقي لوقا سينوريلي في التاريخ بـ « الجلد بالسياط » وخصوصاً بـ « نهاية العالم » أو بـ « الهاوية » تلك القطعة المثيرة من الفريسكو التي تماثل من حيث الاهمية « المحكمة الرهيبة » لميكيلا نجلو ، يخلد جوفاني بيليني في «تقوى» مريم في صورة معاناة مؤثرة . صور ميملينك « استشهاد القديس سيباستيان » الموضوع الكبير للمعاناة الذي ظل قائماً طوال قرون . صور هانس بالدونغ غرين في « الموت والمرأة » جسداً كبيراً حيوياً لا لنستمتع به بل لنرتعش إذ نكتشفه في حضن هيكل كابوسي . وخلق روغير فان دير فايدن تكثيراً « للمحكمة الرهيبة » مع حشود الخطاة المترعصين في هاوية جهنم . ويقدم لنا هوغو فان دير غوس العذراء لا كأم محبة بل كجسد ميت . وصور غيرارد دافيد « تعذيب سيزاميس » وكأنه يريد أن يرينا كيف يسلخ إنسان حي . إن محب الجمال والانسجام رافائيلو قد قرر أن يزرع ساحة بعبقرية ميكيلا نجلو الدراماتية فصور « حريق في بورغو » .

إن مواضيع مثل « الوضع في الضريح » و « إكليل الشوك » و « القديس سيباستيان » ليست استثناء في إبداع تيتسيانو ؛ فكأنه موزع بين قوى الجاذبية المتناقضة للمتعة والمعاناة . سيباستيانو دل

بيومبو هو مؤلف « تقوى » الغريبة والحزينة ، منظر خيالي عكر ينيره القمر ، في وسطه الأم التي بقيت وحيدة مع جسد ابنها ، شبكت يديها برعشة معاناة ورفعت نظرها نحو السماء بتعبير خشن فكأنها لا تصلي قدر ما تتهم كلي القدرة . إن تينتوريتو في « حمل الصليب » يظهر المعاناة والمأثرة إلى جانب المدى أحادي الحد للفوضى المهيبة . وفيرونيزيه في عمله المؤثر « الصلب » قد خلد اللحظة التي تهوي فيها مريم فاقدة الوعي في حين ينتصب المسيح عالياً على الصليب ، وحيداً مهموماً وقد احنى راسه فكانما معاناة الأم ليست معاناتها بل معاناته

إن ديورر في أحد اروع اعماله النقشية ــ « سوداوية » يعكس لا المأثرة بل تعب روح الانسان الباحث أبداً . وفي لوحة روبنس « صيد الأسود » نرى الشراسة والعطش إلى الدماء تتملكان الناس والضواري حتى ليصعب علينا أن نقول من الأكثر ضراوة . إن المشاهد القتالية لبروغل كالديفنيا تمثل دوراً شرساً للجماعات البشرية و « اينيه في الجحيم » هي بانوراما شريرة للهاوية . وقد اشتهر ايرونيموس بوسخ وبروغل الشيخ على أنهما اختصاصيان بالهول والاغتصاب .

هل من الضروري أن نستمر ؟ هل ينبغي أن نعدد أعمال كارافاجو . وريبرا ، وزورباران ، وجورج لاتور ، وغويا ، ودافيد ، وغرو ، وجيريكو . ودولاكروا ، ودوميه ، وميلليه ، لنصل إلى مؤلفين أحدث عهداً ، إلى اينزور ، ومونك ، وتسيليه ، وكولفيتس ، وستاينلين ، ومازيريل ، وغورس أو ديكس حيث تصل المأساوية إلى حد الاحتمال الأقصى بدلا من أن تخف ، وقد تتجاوز أحياناً هذا الحد وخصوصاً حين تمس نصيب الأطفال المأساوي ــ أطفال مشنوقون ، اطفال هائمون ، امهات رحن في اندفاع ذاهل يغرقن مواليدهن .

إن بياناً ضخماً بمواضيع الميراث القديم والجديد قد استخدمه الفنانون طوال الفي سنة ، إنه في الواقع بيان « ريبيرتوار » للمعاناة : الطرد من الجنة ، الطوفان ، خراب سادوم وعامورة ، عمى شمشون ،

تعذيب الأنبياء ، ذبح الأطفال ، آلام المسيح – من الجلد بالسياط حتى الصلب – وآلام أقربائه – منذ الصلب حتى الدفن – وعذاب القديسين، الذين أمطروا بالرمايات ، والممزقـين ، والمحروقـين على المحـارق ، وعذابات الخطاة في لهيب الهاوية ، كل ذلك يتوج بخاتمة عظيمة رهيبة مصيرية لكل البشرية هي – خاتمة المحكمة الرهيبة .

هل نستطيع أمام الأعمال الإبداعية ذات المواضيع المماثلة أن نثابر على الإصرار باستخفاف على أن مبدأ المسرة هو المبدأ الأساسي للفن ؟ وإذا قررنا الإصرار فكيف يمكن أن ندافع عن مواقفنا – أنعلن كل الأعمال من النوع الذي ذكرناه غير فنية أم نبحث في موضوع المعاناة عن مصدر للمتعة لا يظهر من النظرة الأولى ؟ وأخيراً ، كيف نوضح – أن المبدع – مع كامل الحرية في الاختيار بين الفرح والمعاناة – يختار المعاناة في أغلب الأحيان ؟ لماذا لم يرض تيتسيانو أن يقدم لنا إلهة الحب مكللة بإكليل من الزهر (فينيرا أمام المرآة) بل صور لنا المسيح المكلل بإكليل من الشوك (هاكم الانسان) ؟ لماذا لم يوفر علينا مشاهد العذاب والألم وهو المعلم في مجال الجمال والسعادة الأرضية ؟

من الأبسط أن نقـرر أن موضوع المعاناة قد هيمن قروناً في الفن لسبب بسيط هو أن المعاناة كانت مصيراً انسانياً محتوماً . الأمر كذلك إلى حد ما . لم يعرف الفنانون المعاناة عن طريق أسـفار التوراة بل لحظوها في الحياة وخبروها على ظهورهم . تلك هي الخطوط الأساسية في تصور إيبوليت تن .

يـرى إيبوليت تن أنه « يوجـد مناخ أخلاقي يمثل الحالة العامة للأخلاق والنفوس » ينشط كالمناخ الفيزيائي ويحدد طابع الفن في عصر ما . ووفقاً لهذه القاعدة البسيطة فإن الفنان الذي يولد في فترة الشقاء والخراب سيكون خاضعاً لهما : إذا كان مرحاً فسوف يصير أقل مرحاً ، وإذا كان حزيناً فسوف يصير أكثر حزناً » . حتى لو أراد أن يصور السعادة والحيوية أو الفرح .. فإن عمله سيكون معتدلاً ، لأن عموم

ما حوله ليس مؤهلاً لمساعدته في مثل هذه المهمة . « وعلى العكس من ذلك ، فإذا اراد أن يعبر عـن مشاعر سوداوية فإنه سيجد المساعدة من زمنه ، سيجد مواد أعدتها المدارس السابقة ، وفناً متشكلاً تماماً ، وسيجد تناولات معروفة وطريقاً سالكة . » وسوف يكون « انتاجـه مطروحاً امـام عيني الجمهور ، وسيكون مستحسناً فقط إذا عبر عن السوداوية ... وليس للمشاعر الأخرى ، مهما كان التعبير عنها جيداً سلطان » على المشاهدين . و« أنتم تعرفون أن الفنان يبدع كي يقوّم ويمتدح . هذا هو شوقه الغالب » .

فلنتجاوز كون الفنـان الحقيقي لا يلـح على الارتياح « للتناولات المعروفة ، وللفن المصاغ والدرب السالكة ، وأنه فنان حقيقي لأنه يسعى نحو تناولات جديدة ودروب غير مطروقة .

ولندع جانباً حقيقة أن « الشوق الغالب » لرمبرانت وغويا ، ودولا كروا ودو مييه واكثرية الفنانين الكبار ليس الإنجذاب إلى المدائح . لقد كتب ليوناردو في هذا المنحى « حاذر من أن يخنق حب المال لديك حب الفن . تأمل كم مـن الفلاسفة قد ولدوا في الفـن ونذروا للبؤس كي لا يعكروا روحهم . » وقد نصح دولا كروا الفنان الشاب بالروح ذاتها « لا يجوز أن تشعر بالعطش إلى الاستحسان وإلى الأرباح النقدية . لا يجوز أن تجبن امام النقد . »

لنضع جانباً أيضاً اعتياد الفيلسوف وضـع علامة المساواة بين الظاهرات الإبداعية والبيولوجية التي تكون في حالات معينة متأخرة ولكنها تصل إلى الهذيانات في حالات غير نادرة . فلنرض بالأساسي . والأساسي هو أن نظرية تن لا تؤكدها الحقائق ، آخذين بعين الإعتبار الحقائق الواقعية ، لا الأمثلة المولفة توليفاً ، التي يسوقها لنا المؤلف وهو يمر عبر العصور على هينته وكأنه يتمشى في حديقة منزله ويجمل مراحل من عشرة قرون أو خمسة عشر قرناً بجملة أو جملتين متعسفتين ، وكأنه يهتم بفترات عديدة السنين عليها أن تنتج فناً خالداً لا سواه ـــ

سواء كان مرحاً أو حزيناً . نعرف انه لا توجد عصور كثيرة القرون ، خلقت فناً ذا لون واحد ، بما في ذلك عصور مصر وما بين النهرين . وعدا عن أن تن لا يعرف تفاصيل تاريخ الفن فإنه لا يابه بالتفاصيل عموماً . إنه يرى الأمور مكبرة على نطاق مئات السنين والوف السنين حتى يصل إلى توحيد خمسة قرون من هيمنة روما العبودية مع خمسة عشر قرناً من العصور الوسطى دون أن تطرف له عين مدخلاً في ذلك الفن الروماني والقوطي وفن النهضة الباكر وكأن كل ذلك ظواهر لاتجاه واحد بعينه .

وعموماً فإن تن يتعامل بجرأة مع التلسكوب حيث يكون من الأذكى التسلح بنظارتين عاديتين وبالمزيد قليلاً من الاحترام للوقائع الملموسة . إن فن اليونان القديمة - مع أن التغيرات فيه تتم ببطء ليس ظاهرة طويلة الأعوام ، والمسافة من فترته القديمة إلى الهيلينية كبيرة جداً حتى من وجهة نظر المسالة التي تعنينا . وتاريخ اليونان القديمة ليس فترة مشعة وسعيدة بل فيها الكثير من التعاسات التي نسبها تن - لصالح وجهة نظره - إلى العصور الوسطى . إن التعميمات في الدراسة العلمية هامة جداً ولكنها تكون عسيرة ايضاً حين تكون علمية فعلاً ، إذ يتم بلوغها إثر الإمتلاك التام وبضمير حي لمادة ضخمة .

لم يعرف تن هذه المادة معرفة تامة كما انه لم يعرف فرادة العملية الإبداعية ، اما بشأن تاثير المناخ الاجتماعي على الفنان فلا يجادل فيه حتى الباحثون البرجوازيون اليوم . لكن هذه التاثيرات أعقد كثيراً ، واكثر تناقضات مما يطرحها لنا فيلسوف في اطروحة بدائية له . وتن لأسباب معرفية لم يستطع ان يعرف أن بيكاسو ، وضع زمن الحرب الاهلية الاسبانية « غرونيكاه » وانه صنع زمن ضغط الاحتلال الكثير من الأزهار . صنع أزهاراً لا لأنه كان لا مبالياً تجاه الإحتلال بل لأنه يقاوم بطريقته الأفكار الكئيبة ويظهر بطريقته الخاصة أمله في زمن اليأس الذي يكاد يكون مطبقاً . ولكن تن يعرف أن رافايلو وميكيل انجلو قد عملا في بلد واحد وفي زمن واحد وأعطيا إبداعا مختلفا من حيث المعنى والواقع - فلدى أحدهما يهيمن الانشداد نحو الإنسجام والجمال ولدى

الآخر ــ وهي ماساوية المصير الانساني فاي الاثنين عكس فعلاً « المناخ الأخلاقي » للعصر ؟ فإذا كان ميكيل انجلو ، مثلاً ، فهل نستطيع أن نؤكد ان نتاجات رافايلو هي « معتدلة » وفقاً لنظرية تن ؟ ثم الا يبدو جلياً أن الاعمال الإبداعية الموضوعية في حياة انسانية قصيرة لا يمكن أن تدرس على المكبر وان تقاس بذراع مئات الاعوام ــ حتى لو كان هذا الذراع صحيحاً ــ بل يجب أن تدرس على نطاقات أكثر تواضعاً من نطاقات سيرة شخصية ، بوجهاتها الخاصة ، مع كامل الوعي بأن السيرة لن تقودنا آلياً إلى كشف كل الألغاز ؟

معروف أن تيتسيانو وتينتوريتو وكارافاجو ، وروبنس ، ورمبرانت ، وغويا ودوميه ــ ولنكف عن الإيغال في العد ــ قد وضعوا اعمالا حيوية مغرية واخرى ماساوية . فاي من هذين الإتجاهين غير المتطابقين يجب أن نعلنه مميزاً للفنانين المعنيين ولزمنهم ؟ وإذا اعلنا احدهما مميزاً فهل يعني ذلك أن الآخر ينحدر حتماً الى نتائج « معتدلة » ؟ ثم كيف أن شخصين ليسا متعاصرين وحسب بل هما صديقان مثل دوميه وكورو يبدعان فنين مختلفين كل هذا الاختلاف ــ أحدهما يعكس كل دراماتيكية العصر والآخر لا يلمح الى العصر إلا نادراً ؟ ثم كيف نثمن مثلاً فترة الملكية الثانية ــ كسعيدة أو تعيسة وهي التي كانت المن السماوي للفنانين الرسميين في حين كانت القمع والمنع للمبدعين الديمقراطيين ؟

طبيعي الا تكون نظرية تن البائسة اهلاً للاجابة عن هذه الأسئلة . إنها تنمو في مستوى أرفع حيث لا تنحدر الى دراسة « التفاصيل » . إنهاتدرس تلوينات الفراشة بمساعدة التلسكوب ، وما الغرابة في انها لا ترى الألوان وحدها بل وترى الفراشة نفسها . اي ، علينا أن نترك التلسكوب جانباً إذا اردنا الاقتراب من المادة . ما من احد يجادل في ان مناخالعصر الروحي يؤثر على الفنان وأن الفنان في تبعية للأذواق والأمزجة العامة ، إن هذه الفكرة الاولية ليست لقية تن . لقد كتب

لاروشفوكو : « ويصادف في الحياة ناس ذوو أذواق ثابتة لا تعد من اذواق المجتمع : اناس يقلدون الأمثلة ويذعنون للعادة ، وكل ذوقهم مستعار في هذه الطريقة » . اما ديدرو الذي عمل قبل تن بقرن فقد فهم فهماً أصوب الطابع الاجتماعي للفن ، لأنه لم ير فقط تأثير المجتمع على المبدع بل اهلية المبدع للتأثير على المجتمع .

ولأننا ذكرنا ديدرو فليس من نافل القول أن نتذكر انه في العقد الذي سبق اندلاع الثورة البرجوازية الفرنسية الأولى ، حين كان فنانون مثل فراغونار لا يتوقعون هبوب العاصفة وكانوا يرسمون مشاهد لطيفة من الحدائق واجنحة القصور ، كان ديدرو يدعو الى فن آخر ، فن دراماتيكي بل وحتى مأسلوي يلمس فيه نَفَس العاصفة .

« ما الضروري للشاعر ؟ هل سيفضل جمال اليوم الصافي المطمئن على هول الليل المظلم حين يضاف الى عواء الرياح الذي لا يتوقف هدير الصاعقة ، وحين يرى البرق يشق السماء المظلمة فوق راسه ؟ ايفضل البحر الهادىء على الأمواج الثائرة ؟ وجه القصر الابكم على نزهة وسط الخرائب ؟ . الشعر يتطلب شيئاً ضخماً . بربرياً ، متوحشاً . » .

هل من الضروري أن نشرح المغزى الاجتماعي لمثل هذه الامزجة . إنه واضح وضوحاً كافياً . والمسألة مختلفة : كيف يمكن أن يلد مناخ اجتماعي واحد ظوهر فنية متضادة تمام التضاد ؟ وأي منهما يعكس مناخ العصر ــ فراغونار ام ديدرو ؟ .

يبدو أن هذه المسألة لم تمثل لدى تن ــ لكنها ماثلة بثبات في تاريخ الفن ــ وهي موضحة بجلاء كاف في تعاليم لينين حول الثقافتين ، وحول ضرورة مناقشتها تفصيلا . تخلق المجتمعات فنانين كي يلبوا حاجاتها الجمالية والأخلاقية والسياسية ، كي يمجدوا ، كي يبرهنوا ، كي يتسلوا . ويولد في المجتمعات مبدعون مدعوون ــ بمزيد من الخوف والخفاء حيناً وبمزيد من الحدة والجلاء حيناً ليعبروا عن الحقائق المرة

غير المريحة لذوي السلطان . ليس عسيراً أن نلحظ أن كبريات المآسي تنتمي الى النوع الثاني .

يندر انجذاب أقوياء النهار نحو الفن المأساوي . المأساوية تصدر دائما عن نكبة ما ، وفي نهاية المطاف يتحمل أقوياء النهار مسؤولية النكبات ، وهذا يسهل ايضاح نفورهم . « طوافة ميدوزا » لجيريكو هي اتهام مباشر للقصر . ومن السذاجة أن ننتظر من القصر التصفيق لصورة مثل هذه . « ربو ترانسنونن » لدوميية هي هجوم مباشر على إرهاب لوي فيليب . وكان جواب لوي فيليب هو قانون الغاء حرية الصحافة . حتى مآسي الكلاسيكية لم تنج من عداوة الرجعيين من الملوك والمقربين اليهم . ومع أن الملك يلعب في درامات كورنيه دور القاضي السامي ومع أن راسين قد كتب انشودة « من أجل صحة الملك » فإن ذلك لم يمنع موت الاثنين في بؤس .

والمأساة ، طبعاً ، ككل جنس آخر ، وموضوع المعاناة ، ككل موضوع آخر ، يمكن أن تصنع باتجاه مزيف ، لتلبية متطلبات جمهور ينفر من الحقيقة او يخافها . الأمثلة المناسبة متوفرة . ومع ذلك فإن هذا الجنس وهذا الموضوع يجتذبان اكثر ما يجتذبان الفنانين الآتين كي يرموا في وجه المجتمع حقائقه المرة . ذلك لأن في الحقائق المرة تنعكس دائماً المعاناة الانسانية ولأن طريق الوصول الوحيد إليها هو طريق المعاناة . إن الموضوع المأساوي كدفاع فني فريد عن الانسان يظهر بكل اتساعه في التصوير الروسي . فإذا كان هذا الموضوع يظهر في « آخر أيام بومباي » لبريولوف في التفسير الكلاسيكي لكارثة فإنه في إبداع الأجيال التالية من الواقعيين يكتسب ملموسية تاريخية لمأساة شعبية ولمأساوية اليومي . و « الارملة » لفيدوتوف و « تشييع المتوفى » لبيروف ، و « المسيح في البرية » لكرامسكوي ، و « تبجيل الحرب » لفيريشتاغين و « ترميم السكة الحديد » لسافيتسكي ، و « الجلجلة » لغيه ، و « بورلاكي » لريبين ، و « السجين » لياروشينكو و « صبيحة التنفيذ » لسوريكوف ،

و « الفقراء يجمعون الفحم » لكاساتكين ــ هي عدد قليـــل من هـــذه المجموعة الضخمة التي لانظير لها .

لا نظير لها إذ لم يكن الفن في أي بلاد اخرى مرتبطاً مثل هذا الارتباط الوثيق في القرن الماضي بالدراما الشعبية الأمر الذي لا يعني، قطعاً ، ان الدراما كانت موجودة في روسيا فقط . لقد مرت فرنسا في الوقت ذاته بثلاث ثورات ولكن المسألة الإجتماعية بدت وكأنها تهم الكتاب الساخرين أكثر من سواهم . كان الرسامون والنحاتون المتأثرون بمصير الشعب ابعد قليلاً . لكن ليس دون مغزى كونهم اكبر المقامات في فن العصر . هناك دافيد ، وغرو ، وجيريكو وغويا ــ عمل في سنواته الاخيرة في بوردو ــ ودولا كروا ، ودوميه ميلله ، وكوربيه ، وريود ، ودالو ، إذا لم نتكلم عن الأجيال التالية . إن حقيقة كون معالجة موضوع المعاناة تظهر بمزيد من الوضوح في ذروة انجازات الفن هي حقيقة على قدر كبير من المغزى .

قد توحي لنا هذه الحقيقة بأن موضوع المعاناة مرتبط بمرتبة الموهبة اكثر مما هو مرتبط بطابع العصر كما راى تـن . إن العذابات الانسانية ليست محصورة بعصر او آخر ، إنها ترافق الناس منذ ظلمات ما قبل التاريخ حتى يومنا . وليس مصادفة أن الطقوس تقول إن بدايتها كانت مع دراما الانسان الأول وقد نشأت مع الخطيئة الأولى . قال الرب للمراة : « سوف ازيد آلامك واضاعفها ، بالألم تلدين أولادك » . وقال لادم : « بالعذاب تنال طعامك من الارض .. ستأكل خبزك بعرق جبينك حتى تعود إلى الارض .. لانك تراب وستصير إلى التراب » .

الفكرة مغرية حقاً ــ ان ننسب الإهتمام بالمعاناة إلى مرتبة الموهبة. ولكن إذا كانت وقائع كثيرة تؤكد هذه الفكرة فإن الامثلة التي تضعها موضع الشك غير معدومة . الحقيقة ليست على مثل هذه البساطة .

وإذا كان ينبغي ان نلتفت إلى الموهبة كي نصل إليها ، فمن الضروري الا ننبه إلى مرتبتها وحسب بل وإلى طابعها .

ونصل بذلك إلى جبلة الإبداع وإلى رهافته في الدرجة الأولى ، والتي تتمثل بالشذوذ في كثير من الأحيان . قال بتهوفن : « روحي مرهفة حتى ليثيرني أمر تافه ويهزني » . ويقول فاغنر : « لست شاذاً لأنني مفرط الرهافة حتى لأشعر شعوراً موجعاً حتى بكل مالم يصل إلى وعيي ، ليتني كنت أقل رهافة » . وكتب ستندال : « الرهافة تمرقني. حتى مالا يكاد يمس الآخرين يسبب لي جرحاً دامياً . ويعترف فلوبير : « صحيح انني مرهف الحساسية جداً . فما لا يكاد يخمش الآخرين يمزقني » .

هذه الاعترافات رتيبة . والرتابة هنا تحديداً ذات اهمية كبرى. إنها تشهد على ان الرهافة ليست استثناء لدى مبدعين من نوع ما ، بل هي قاعدة مشتركة ، نستطيع أن نتصور كيف سيكون الأثر إذا اتحد التأثر المفرط مع الخيال القوي،حين أرسل الصحافيون الرجعيون زعيقهم ضد « طوافة ميدوزا » لحظ جيريكو : « التعساء الصارخون بمثل هذه الحماقات لم يعرفوا الجوع طوال اسبوعين ، ومن ثم من أين لهم أن يعرفوا أن لا الشعر ولا التصوير مؤهلان لأن يصورا بالقوة الجديرة بالهول العذابات التي يعانيها أناس الطوافـة » . ، وفعلاً لـم يعش الصحافيون مثل تلك الحال . لكن هل عاش جيريكو مثلها ؟ لقد عاشها فعلاً مع أنه عاشها بالخيال . لو لم يعش تلك الحال لما ولدت اللوحة. المبدع الحق ، لا المولف الذهني ، ينجز ويتحمل في خياله كل مايفعله أبطاله . أو كما قال بودلير في « أزهار الشر » :

أنا الجرح والسكين
والضحية ، والجلاد

نستطيع أن نتصور أن هذا النشاط الذهني غير مريح سواء دخلت في دور القاتل أو كنت من القتلى . إذا كان رنوار أثناء رسم الأجساد العارية قد تذوق ــ كما قال نفسه ــ فرح امتلاكها ، فممكن أن رمبرانت وغريكو ، في خلقهما للمصلوبين ، قد عانيا آلام الصليب . وصفت كيليه كيفيس في دفتر يومياتها بكاءها وهي تصور الأطفال المذعورين من الموت وكم كان من الصعب عليها أن تتابع عملها تحت عبء الأسى : « عرفت أن لا حق لي في أن أتراجع عن المهمة الماثلة أمامي ــ أن أكون مدافعة . عليَّ أن أصوّر كل قوة المعاناة البشرية ، عمقها الذي لا يقاس ، وعدم إيفائها حقها ... يقولون إنك تستطيع أن تجد عزاء في العمل . إذا مات الناس في فيينا كل يوم من الجوع على الرغم من ملصقي الكبير فهل يمكن الكلام على العزاء ؟ وهل أشعر بالراحة إذ أرسم لوحة غرافيك ضد الحرب وأنا أعرف أن الحرب تزداد عنفاً باضطراد ؟ » .

يظهر على كل حال أن الفنان يعكس المعاناة في الفن بثمن من المعاناة الشخصية إن لم يكن مساوياً لما يصوره فهو على الأقل يناسبه . وهذا سيزيد حيرتنا أمام اللغز : لماذا ؟ علينا ألاّ نسرع بالإجابة .

ها نحن أمام رهافة شعور تكاد تكون مرضية . أمام خيال قوي . ومن ثم ينبغي وجود قابلية لهذا النوع من المعاناة وإلاّ فإن الموضوع المؤثر سيهرب منهم ولن يسعى إليهم بدأب . إن القابليات توجد فعلاً ولا يندر أن تظهر أحياناً في أكثر الرغبات سذاجة . كتب أوديلون رودون حين رأى بريتان : « لا أعرف من بريتان سوى الضباب الدائم ، والسماء الجهمة المتقلبة ، وسوى العواصف العكرة المتحركة تجاهي .. وكثرة من الأشياء البليدة والحزينة التي تنقض على الروح وتضايقها. لا، هذه البلاد ليست لي . هذا المكان محزن . » حين سأل شارل موريس غوغن لماذا اختار بريتان هذه مكاناً لعمله أجاب الفنان باقتضاب : « لأنها حزينة . » يبدو أن جواً ما يكون جاذباً لفنان كبير ومنفراً لفنان كبير آخر . ولا يندر أن يكون الأمر على هذه الحال في الفن .

استقبل رنوار مرة في السنوات الأخيرة من حياته عدداً من الرسامين الشبان منهم موديلياني ، سأل المعلم :

ـ هل رأيتم اجسادي العارية ؟

اجاب موديلياني دون حماسة :

ـ نعم .

قال رنوار :

ـ يجب الرسم بفرح . ارسموا بفرح ، ايها الشبان ، صوروا بالفرح ذاته الذي تعرفونه حين تنالون المرأة التي تحبونها . يجب ان تداعبوا القماش طويلاً . اجل ، داعبوه طويلاً ، هذا الزهري ، هذا اللون الزهري للقفا انا الذي رأيته ، انا الذي داعبته يوماً بعد يوم ، قبل ان أكمل الرسم .

وقال موديلياني :

ـ اما انا يا سيدي ، انا يا سيدي لا احب الاقفية .

وتوخياللدقة علينا ان نتذكر ان موديلياني في الواقع هو مؤلف غير القليل من الأجساد العارية مع انه لم يصور وجه الميدالية الآخر إلا نادراً . لكن الرهافة التي لدى رنوار تنعدم فيها ، فمنها يستشف الضيق والسوداوية ، ويسمع منها رجع الدارما البشرية .

ينجلى استعداد جيريكو لمواضيع المعاناة لا من خلال « طوافة مبدوزا » ولا من خلال تصوير المرضى نفسياً وحسب بل من خلال ردود فعله على اعمال الفنانين الآخرين ، إنه يتكلم على تجربته امام إحدى لوحات دافيد ويلكه وخصوصاً امام « شخص » يجعلك تدمع بتمظهره

وتعبيره مهما حاولت التماسك . إنها زوجة الجندي القلقة على زوجها التي تتفحص بعينين مضطربتين خائفتين قائمة القتلى . » . ليس ويلكه فناناً من مستوى يمكن ان يربك جيريكو بمهارته . ويبدو ان الباعث على الانفعال هو قبل كل شيء الدراما الانسانية ذاتها .

وكذلك هي الحال ايضاً مع ميلله : « ثمة لحظات احس فيها وكانني مخرّق بسهام القديس سيباستيان وانا انظر إلى معذبي مانتينيا . حين رايت رسمة ميكيل انجلو التي تمثل انساناً ساقطاً .. احسست الآلام تعذبني كما تعذبه وعانيت الشفقة . » ومع ان ميله لم يتجه إلى الكلمات العذبة فقد صاغ ادق صياغة فهمه لماساوية المصير الانساني في إحدى رسائله إلى سانسيه :

اعترف لك انني اغامر بالتحول إلى اشتراكي . فاكثر ما يؤثر بي في الفن هو الجانب الانساني .. فالجانب المفرح من الحياة لم يظهر بتاتاً . لا اعرف اين هو ولم اره في حياتي . المسرة الكبرى التي اعرفها هي ذلك الصمت الذي تستمتع به في الغابات والمروج . اجلس تحت شجرة شاعراً بكل الطمأنينة .. ثم لاحظ فجاءة شخصاً تعيساً يظهر على الدرب منحنياً تحت حزمة من الاغصان . المفاجاة في ظهور هذا الشخص تذهلك دائماً وتوجه الفكر نحو نصيب الانسانية المحزن ــ التعب ... ترى في اماكن محروثة اناسا يحفرون وينبشون الأرض . ترى كيف من حين لآخر يتمطون ويمسحون عرقهم باقفية ايديهم . « بعرق وجهك سوف تأكل خبزك . » هل (لهذا الانسان) رضا مذ وجد في العالم ؟ هل وجد ما هو اتعس منه على الكرة الارضية ؟ ليس هذا الأمر مفرحاً وممتعاً كما يحاول بعضهم إقناعنا . لكن ، هنا بالنسبة لي ، الانسانية الحقة ، والشعر العظيم . » .

يصعب إيجاد مغزى لتفسير ما إذا كانت هذه الرؤية الماساوية للعالم هي نتيجة لسمات فطرية او لتجارب حياتية مريرة . حين تكون لدى الانسان موهبة ان يرى ابعد من انفه ، وحين يكون لديه الشعور

والخيال ،حين يمتلك عادة البحث عن المغزى ، فإن مؤذيات الحياة سوف تأتي لتزيد رهافة هذه السمات . تفسر مأساوية كيته كولفيتس ، أحيانا بأنها فقدت ابنها في الحرب العالمية الاولى . إنها لضربة قاسية حقا ،لكن الفنانة كانت قد بدأت قبل ذلك بسنوات كثيرة تضع حلقات الغرافيك حول المعاناة ولم تكن الباعث عليها أي دراما شخصية : « قال لي أهلي مرة : ثمة الكثير من المفرحات في الحياة . فلماذا لا تصورين سوى جانبها المعتم ؟ لم أستطع الإجابة عن ذلك بشيء . فالجانب الآخر لا يجتذبني. »

والجواب في الجوهر غير عسير . فحين تستشف المعاناة ، وحين تنفعل بها حتى تظل أمام ناظريك فمن الصعب على مشاهد الطمأنينة والسرور الطارئة ان تبدد الرؤى المضنية . نعرف من التجربة الشخصية ان فرط الشعور وفرط الخيال غير صحيين . لقد كانت الطبيعة كريمة إذ أعطتنا هاتين السمتين باعتدال تام ، ذلك لأننا لو عشنا وتمثلنا كل الاهوال التي تحدث اللحظة في العالم فإن ذلك سينعكس على نومنا وعلى شهيتنا .

لكن بعض الناس وبعض الفنانين ليسوا عطوفين . وحين يضاف حمل التجربة الحياتية إلى العاطفية الفطرية ورهافة الشعور فمن العبث أن ننتظر من أمثال هؤلاء الفنانين اي نشيد جهوري للفرح . كتب جورج رو : « تعمق الحياة مشاعر العذاب والحزن هذه التي أعاني منها دائماً . وتصويري ، إذا سمعني الرب ، على الرغم من عدم كماله ، سيكون تعبيراً عن هذه المشاعر . » .

« عرفت نفسي في المعاناة ومن خلل المعاناة ، عرفتها في الحياة وخلل الحياة بعيداً عن عادة الموضة والزيف لكن مع السعي بكل كياني إلى الحقيقة » . يتكلم الفنان على ضرورة ان تسيطر في عملية الإبداع ، « ان تعرف ، أن تقدر على أن تجهد ، وان تعرف أيضاً أن تسترخي ، ان تدير خيالك وأعصابك ، أن تهيمن على الارتعاش في دمك ، وعلى الحدة الرعناء ، الحدة المقدسة لدى رؤية الظلم الذي يسود على الارض . »

« اومن بالمعاناة ، فهي ليست ظناً الدي ... أنا صديق صامت لاولئك الذين يعانون معاناة متواترة وصبور ، أنا نبات عاشق الشجر للألم الازلي ، أزحف على الجدار الذي تخفي الانسانية المتمردة خلفه عيوبها وفضائلها ... أؤمن بالمسيح على الصليب فقط . بمسيح الأزمنة الغابرة ... »

وعلى الرغم من ميل الفنان قليلاً إلى الأسلوب الكتبي فإن هذه الكلمات ليست بلاغة مجردة وحسب ـ بل يؤكدها كل الطريق الابداعي الطويل الخصب لروو الذي ظل حتى النهاية مخلصاً إلى مبادئه دون أن يحسب حساباً لتقلبات رياح الموضة . إن تأكيدات بعض النقاد على أن هذه تكاد تكون مبادىء ، كاثوليكية ، منقولة إلى الفن وهي إما محاولات لذم الرسام أو سعي للدعاية إلى الكنيسة ، إن كل ذلك لا صلة له بالحقيقة . فليس مصادفة ان يؤكد روو أن الأمر الوحيد الذي يؤمن به هو المسيح على الصليب ، اي التضحية بالنفس باسم الانسان .

وباسم الانسان ابدع روو فنه . ونرى هذا الرجل كمعذب من مجتمع معاد للانسانية ، مجرب ومعان ، نراه منحنيا تحت حمله ، وقد تحول إلى فريسة للحاكمين والقضاة ، ومحاطاً بالظلمات . وهذا التصوير يرن في أحيان غير نادرة كصرخة معاناة أو همس اشفاق ومواساة ، وإننا لمخطىء إذا قومناه كمنظومة من الرؤى المؤلمة ولدت في راس ناسك ما أو متعصب . على العكس تماماً ، وبقوة مفارقة ، يعتبر فن روو الانساني الذي لا ينـدر أن يكون مأساويا ، أكثر فتونا وغنى تشكيلياً بكثير من الصور التي دون فكرة والتي وضعت لهدف واحد هو أن تكون مذهلة بصريا . وحتى القضاة المتحفظون تجاه روو يضطرون إلى الاعتراف بأن نتاجاته الصغيرة شكلاً على الأغلب قد وضعت وفق تقنية معقدة ومدهشة التألق .

لا يمكن بأية حال تقويم هذا الإبداع الواسع على انه رتابة . إنه يتناول جميع الاجناس ويقتنع بغنى المواضيع .مشاهد من السيرك ، من

البيوت العامة ، من قاعات المحاكم . من حياة الضواحي ، من الطبع العاطفي . تصوير القضاة والمحتالين ، للقديسات والعاهرات . للمهرجين وراقصات البالية ، للقرويين ولنساء من الشعب . صور بورتريه ، اجساد عارية ، مناظر ، وطبيعة صامتة ـ قليلون هم الفنانون من تلك الفترة الذين كان بإمكانهم ان يقدموا لنا مثل هذا التنوع في المواضيع . لكن هذا تنوع يحدده ويوجهه ذلك المبدأ الانساني ، الذي يبقى الفكرة الثابتة الموجهة للرسام طوال حياته .

لا الاستعداد الفطري ولا تقلبات الحياة الخاصة ، تستطيع آلياً أن توضح مسيرة الإبداع . يوضح أنصار الفرويدية بشغف أن ابسن وتوماس مان عاشا طفولة غير سعيدة ، وأن مونك كان سوداوياً وسكيراً وأن فان غوغ ، قد عانى مرضاً نفسياً ، وأن دوستويفسكي كان مصاباً بالصرع ، وأن تولوز ـ لوتريك كان منحطاً جسدياً ، وأن موديلياني وسوتين وباسكين كانوا اسكيرين لا شفاء لهم . وطبيعي أن العلل وخصوصاً النفسية ليست دون تأثير . لكنها بعيدة جداً عن أن تفسر كل شيء . وليس ثمة ما يمنع أن نرد على الشروح الفرويدية بأبسط طريقة ممكنة إن ما ابدعه مؤلفون كالذين تم الاستشهاد بهم لم يكن بفضل هذه العلة أو تلك من العلل بل أبدع على الرغم من تلك العلل .

ولكننا سنتمالك أنفسنا كي لا نقع في العفوية ، مع أنها عفوية من لون آخر . إن الحمية والمغامرة الحياتية هما دون شك على شيء من الاهمية ، لكن ليس بالمعنى المعطى لهما من الفرويدية . كان حونكين ومونتيتشيلي أيضاً من ضحايا الكحول ولم يمنعهماذلك عن إبداع تصوير دون إيقاعات مأساوية . وإذا بحثنا باي ثمن كان عن تشوهات نفسية فمن العسير أن نجدها لدى دوميه ، وميليه ومونييه الذين لا يندر أن تتحول الدراما في نتاجهم إلى مأساة . وإذا تعلق الأمر بالبؤس والجوع ببساطة، فلا وجود لهما في حياة ايزايلس وردن ودوغا ورافايلي وفالوتون وماتربريل ، وغروس ـ وكفى إفراطاً في التعداد ـ الذين لا تندر في إبداعاتهم السوداوية ولاانغام الالم المباشر . ونحن لا نتهرب من المؤثرات

بل من البراهين الرخيصة ونبقى اقرب إلى الوقائع . وتقول الوقائع ان فنانين لم يظهروا استعداداً خاصاً للبواعث الحزينة ولم يحملوا على ظهورهم اي نوع من المعاناة الخصوصية يستطيعون ان يكونوا متحسسين بالمأساوية وان يبدعوا نتاجات تعكس المأساوية .

معلوم ، فيما يتعلق بفن الفرح والحيوية ، أن ارستيد مايول متحدر ، إلى حد ما ، من أصل رونوار . يقول النحات نفسه : « لا أحب الفن الذي ينحت العذاب . يوجد الفن كي ننسى بشاعات الحياة . » لكن ، ها هو مايول نفسه ، حين اقترحوا عليه أن يقيم نصباً لصرعى بانيول ، شرع يعمل بانجذاب على تنفيذ هذه المهمة التي ليست له . وحين انجزت المهمة كتب النحات : « واخيراً ابدعت شيئاً يرضيني : فوق صخرة وسط البحر منحوتة بسيطة ، ثلاثة أشياء : السماء والبحر وحجر مقتطع ، عبرت عن الشعور المعذب بالحرب كما شعرت به . كنت أفضل اغنية للفرح ، لكن ينبغي أن اترك فكرة العذاب على صخرة بانيول هذه .... »

من الممكن ، طبعاً ، أن يعلن أحدهم بسخرية لطيفة ، ان مايول قد نفذ الطلب ببساطة . فالنحاتون يحبون أن يقيموا النصب . ويستطيع أحد ما أن يعلن أن رودن قد نفذ طلباً ببساطة ، مبدعاً مواطنيه من « كاليه » . والذي وحده يعرف تفاصيل الحادثة الطويلة والمضنية لهذا العمل يتجاسر على القول إن رودن لم ينفذ طلباً بل كافح ضده وانه طوال عقد كامل من السنين تخاصم مع بلدية كاليه التي أصرت على الحصول على نصب مبتذل من النموذج الكلاسيكي ، وأن الفنان في هذا الخصام والمتاعب حول تنفيذ النصب قد خسر من الوسائل أكثر مما قد اخذ . ليس ثمة ما هو ابسط ، بالنسبة لرودن ، من وضع نصب تذكاري طفيف وفقاً لروح الموضة السائدة حينذاك ، ينتصب كالهرم وقد تسلقه الأبطال احدهم فوق الآخر كالبهلوانات. لكن النحات يرى في ذلك سخرية من الأبطال ومن البطولة . تطوف في رأسه طقوس تاريخية بعيدة ومضنية كاليه المحاصرة من قبل القبائل المعادية ، وسكانها يموتون جوعاً ، امر

الملك الانكليزي القاسي : أن يجلب له ستة أشخاص عراة الا من القميص وحده . مفاتيح المدينة والحبال على رقابهم وان يشنقوا لخروجهم على الولاء له ، ثم الصباح المصيري الذي سار فيه المنذورون للفداء متمهلين على طريق جلجلتهم . وبقوة جراة لم يسمع أحد بمثلها لم يرفعهم الفنان على قاعدة ولم يثبتهم في تمظهرات « بوز » متوازية ، فكانهم يحتقرون نصبهم التذكاري ، ولم يضف عليهم طابع العظمة والبطولة المالوف في كل نحت رسمي سام . إنهم يقفون على مستوى الأرض تقريباً كما كانوا يقفون بين مواطنيهم الذين خرجوا لتشييعهم ، الوجوه والأجسام تمور بمشاعر عميقة متناقضة تبدأ بالتسليم المعذب وتنتهي بالخوف المهيمن . وبحزم ، منحنيين أو مرتعشين يسيرون وفي هذا التجاوز للقنوط والخوف على درب الموت ثمة من التأثير أكثر مما في البطولة الجاهزة ، ونحن نعرفهم هكذا أفضل كرمز لرباطة الجأش والفداء — هذه الجماعة غير المنظمة من الناس بالقمصان والحبل المتدلية من الأعناق هم مثار للشفقة والاعتزاز في وقت واحد في مسيرهم على درب الخلود المخيف .

قد يكون موضوع المعاناة مجرد استطراد في مجمل ابداع ما ، كما هي الحال لدى مايول . لقد اقام مايول نصباً أخرى لمن قتلوا في الحرب (في سيريه ، وايلن ، وبورفاندر) ولموتى مرموقين مثل بلانكي ، وسيزان ، وديبيوسي . لكنه في هذه الأعمال يذكر الناس الذين يحضرون الدفن بأن يفكروا بأمر آخر كي لا يبكوا . إنها صور لنساء بأجساد متينة ، عارية أو تبدو كالعارية خلل ستائر رقيقة ولا تتميز عن أعمال النحات الأخرى . أما نصب القتلى عند ايلن فهو ليس سوى بومونا المعروفة لكنها ترتدي الملابس . ونحن بعيدون عن النية في ان نأكد ان هذه الشخوص لا علاقة لها بموضوع النصب التذكاري ، لكن مايول عالج الموضوع من زاوية النظر هذه عسى ان يهرب ، إن أمكن ، من بواعث المعاناة والموت ، وحتى الشكل الذي اسماه هو نفسه « العذاب » كان يمكن أن يسمى « التأمل » او « السوداوية » مع المزيد من النجاح .

اما نصب بلانكي التذكاري فهو عبارة عن جسد مقتدر ومصمت لامرأة شابة ، يشع قوة حيوية ، وقد أسماه الفنان « النشاط المكبل » وينبغي أن تثير مثل هذه المداخلات الرفض ، إنها موفقة بطريقة ما . واذا أشرنا إليها فكي نظهر ان موضوع المأساة ليس من اختصاص مايول .

والأمر على العكس من ذلك لدى رودن ، فشرح هذا الموضوع مباشر وصريح لأنه يعبر عن وجهة نظر عميقة تمر عبر كل إبداعه الذي يشمل مسائل الحب والمعاناة ، والموت والذي انجب نتاجات مثل « حواء » و « الى السلاح » ! و « الابن الضال » و « المعذبة » و « المعاناة » .

يؤكد بعض انصار الوضعية أن الفن هو نتيجة للضرورة الطبيعية للانسان في أن يصرف تدفق مشاعره . إذا قبلت وجهة النظر هذه يسهل تفسير بواعث المعاناة في التصوير . يرسم الفنان كي يتحرر من الحزن . ويتحول الإبداع الى بكاء من نوع خاص وهو على الرغم من انه تعبير عن العذاب يحمل في ذاته عنصر التسكين والإرضاء الخفي لأنه إراحة من التوتر . وبقدر ما تكون المشاعر أقوى فإنها تضغط كي تظهر لينخفض مستوى توفزنا العاطفي .

قد تكون مثل هــذه الفرضية مناسبة لو أن التصوير يتم فوراً . ونحن نعرف ان الأمر ليس كذلك دائماً . فإذا امكن ان تظهر القصيدة تلقائياً وسريعاً في بعض الأحيان فمن النادر أن تولد اللوحة فجاة . وحتى المفسرون الذين يتبعون منهج الرسم السريع وسط الطبيعــة يعملون في صنع المشهد طوال ساعات إذا لم نتكلم على المرحلة التالية من «التنقيح» وأحيانا تكون بضع ساعات كافية جداً لتلاشي التأثر العاطفي بل وحتى لنسيانه . وماذا سنقول عن المجموعات المتكاملة الكبيرة وعن التنفيذ التشكيلي المتنوع الذي يتطلب لا ساعات بل أسابيع وشهوراً من العمل الـدائب .

ولمة أمر آخر : كل مبدع يعلم أن لحظات الإنفعال الشديد تحديداً يندر أن تكون مواتية للتكوين الإبداعي . يحدث في مثل هذه اللحظات

تماماً كما يحدث لدى التعبير اللفظي . وحين يكـون الانسـان مفرط الإنفعال فإن الانفعال يعجزه ويعيقه فلا يكون عموماً قادراً على التعبير جيداً وبإقناع عن انفعاله .

وحتى لو كانت طريقة الفنان وأسلوبه فطريين فإنه لا يقف أمـام القماش كي يثبت بنفثة واحدة ما يعتمل في نفسه من مشاعر . إن هذه المشاعر تكون على الاغلب ، مدركة مسبقاً إلى هذه الدرجة أو تلك ، فهي ليست مشاعر عارية ، بل هي مشاعر ـ وهي في الوقت ذاته مشاعر ـ أفكار ، وعموماً هي سبيكة أشكال روحية لذوي تجربة ، نسقها الخيال بطريقة او باخرى .

ثمة في واقعة الإبداع ، فعلاً ، شيء يشبه التحرر من التصورات المعاناتية المتكدسة في الروح لكن لحظة التحرر لا ينبغي أن تفهم بمعنى « التفريج » الوضعي أو الفرويدي لهذه الكلمة . من الأصوب هنا أن نرى تفجراً باتجاه التعميم باتجاه التقاسم الذي هو امر مختلف تماماً . في التفريج تفكر الذات بنفسها فقط وبضرورة تحررها من حملها . وفي التقاسم يظهر الاهتمـام بالآخر ، يريد المبدع ان يودع تجاربه لدى المشاهد ، أن يغنيه : أن يجعله مشاركاً له في أفكاره أو ان يجعله قاضيه .

إن بوح الفنان لا يمثل بالضرورة بكاء او رثاء للذات بل هو في حالات كثيرة عرض لدراما ـ دراما المبدع نفسه او دراما الآخرين مسقطة وكأنها خاصة به أو هي أخيراً دراما الآخرين منظور اليها عبر موشور علاقة شخصية ما . في مشاهد مونملر القانطة والسوداوية لبورتيلو ـ خصوصاً تلك التي من « المرحلة البيضاء » ـ نرى ما يشبه تجسيداً لمزاج المصور المتالم . وكأنما مشاعر السوداوية والحرج في رسوم باسكين هي واقع النماذج « الموديل » لكن ليس عسيراً أن نلتقط عبرهم واقع الفنان . في « عائلة تأكل البطاطا » لفان غوغ تقـوم الدرامـا خارج مصير المؤلف الشخصي : لقد تحولت الى دراما خاصة به وفقاً لقوانين الاشتقاق .

إن ظواهر مختلفة من هذا النوع قد توضح أجزاء من الحاجة ـ مدركة أو غير مدركة ـ لأن تشارك فيما تحمله في نفسك ، أو كما يقال بلغة مبتذلة أن تكشف دخيلة « أناك » . نقول إن الفن شكل لإظهار الذات ، وهذا صحيح تماماً ، ويكفي أن ننسى أن إظهار الذات ليس هدفاً بذاته بل هو حاجة انسانية عضوية للتعميم . وكثيراً جداً ما ينطلق الفنان في هذا التعميم مع المشاعر ـ دون أن يكف عن أن يكون ذاتاً ـ من الحوافز الشخصية الضيقة ليعبر عن موقفه من العالم الواسع ومن الكون عموماً .

في هذا الاتجاه الهام جداً لظاهرة الإبداع الهادفة إلى الإحاطة بالواقع والتعبير عنه نصطدم ايضاً بتنوع الحوافز والمداخلات . تكون رؤية الفنان ، أحياناً ، ذاتية ومميزة فنوشك أن نحسب انه يصور العالم بجلاء في حين انه يصور نفسه في الواقع . وفي حالات اخرى يهبط انعكاس العالم إلى مستوى انعكاس الانطباعات السريعة والطارئة المتلقاة من الخارج ، ومن ثم يوجد غير القليل من المحاولات للتوغل عبر العارض والسطحي حتى بلوغ جوهر العالم وكشفه .

إن فن فان غوغ ، وخصوصاً في مرحلة النضج ، هو في الأغلب فن من الطراز الأول . إنه ناجم عن الاهتمام الصادق بالحياة وبالناس ؛ وهذا الفن أحياناً ، لا يكشف لنا العالم الموضوعي بقدر ما يكشف لنا هذا العالم كما يراه الفنان ، وكيف يفرح أو يعاني من أجله في الإيقاع المطلق أو في توتر الخطوط المكثف ، في التناغم اللطيف أو في المتفجر العاصف للرنين التلويني نلتقط خفقات روح مغتبطة الى اقصى حد وترعصاتها : « الإنفعال الذي يعتريني امام وجه الطبيعة يودي بي الى الغيبوبة في أحيان كثيرة . » من الصعب حقاً أن نطلب الموضوعية من فنان بلغ في تجاربه العاطفية حافة السقوط . إن ذلك لصعب ، ونستطيع أن نقول إنه في غير مكانه .

الطراز الثاني من محاولات اكتشاف العالم يتجلى بكل افضلياته ونواقصه في الممارسة التي ترسخها الانطباعية . وإذا تعلق الأمر بالعالم الانساني فإن كل الافضليات تقريباً تذوب لتترك المجال رحباً للنواقص. كتب زولا : « أمتدح مانيه لأنه صور الناس والأشياء كما نراهم في الهواء، وكبقعة من ضوء بسيطة في أحيان غير نادرة » . ومانيه ، لحسن الحظ . لم يصور الناس كبقع بسيطة ، لكنه لم يحرص دائماً على الدخول في الدراما البشرية . لقد قدم الانعكاسات الخارجية السطحية ممحصة . وقدم أحياناً شيئاً من التجارب الروحية لكن دون أن يتعمق في الدراما. إن عمليه الليتوغرافيين « متراس » و «الحرب الأهلية» يمثلان انطباعين سريعين . فهما لا يكشفان لنا شيئاً من مأساة الكومونة المرعشة . وكان اندريه مارلو قد لحظ بذكاء شأن مجموعته « اعدام ماكسيميليان » أن هذا « إعدام » لغويا لكن دون إعدام .

لقد استبدلت متطلبات الصدق الانطباعية بمتطلبات دقة تصوير الانطباع . ولم يسأل احد ما الفائدة من تقديم انطباع دقيق ، ما داموا هم انفسهم غير دقيقين ، وسطحيين ، وتقريبيين . بدهي أن المعلمين الكبار لم يصوروا وفقاً لمعايير صاغها هذا أو ذاك ، ولم يتقيدوا بترسيخ الانطباعات العارضة . إن مونيه ، وسيزليه ، وبيسارو قد اكتشفوا في منظر الطبيعة المتبدل دائماً جمالها المستديم ، وتنفسها المستمر وحركتها الأزلية . كان موضوع المعاناة غريباً عنهم . وقد قيل بمزيد من الدقة : لقد بحثوا عن الخلاص من المعاناة بنظرتهم التأليهية لها .

ثم إن إبداع فنانين من امثال دومييه وميليه وسيزان اورودن مستوحى من السعي الى بلوغ جوهر المنعكس . وهذا لا يعني ان هؤلاء الفنانين لا يحترمون انطباعاتهم وأنه ليس لديهم دراماهم الخاصة . إنهم يحرصون على المضي ابعد من الانطباعات وأن يرتفعوا فوق معاناتهم الشخصية كي يصلوا بطريقتهم الى جواب عن تلك الأسئلة الكبيرة التي حلها كل المعلمين الكبار والتي لا يمكن أن تحسم ، في الفن ، ابداً ومن

قبل أي كان دفعة واحدة والى الأبد . ومع أن هؤلاء المبدعين يهملون انطباعاتهم الشخصية في سبيل المعرفة الموضوعية ويهملون الدراما الشخصية في سبيل دراما الانسان فإن اعمالهم تحمل في ذاتها قيمة البوح الشخصي . فالناس حتى حين لا يتكلمون على انفهم إنما يكشفون عن انفسهم بما يقولونه .

لا يفكر الجميع هكذا في الواقع . فبعض المنظرين في الغرب ما يزالون يقدمون البراهين في نظريات بالية من امثال نظرية نيكولاي ايفرينوف التي تقول : « الجوهري بالنسبة لنا الا نكون ما نحن عليه : هذا حتم مسرحي لارواحنا . » يرى ايفرينوف أن كل امرء يسعى كي يمثل امرأ آخر مختلفاً عنه ، وأن الحياة كلها مسرح يشتمل على العقوبات والتنفيذات .

ولقد قيل مراراً إن مقولةايفرينوف حول ان كل واحد يسعى كي يمثل امرأ آخر غير نفسه قد دحضها الفن بقوة . فالفنان قطعاً لا يسعى لتمثيل « الآخر » ــ كنموذج « موديل » ، او كموضوع للتصوير ــ بل يحاول التغلغل في « الآخر » وفي دراماه . ولا يبرز الفنان كبطل للدراما ، إنه يرضى بدور الشاهد . اللحظة الحتمية واللازمة لدى عملية خلق « المعايشة » لا تغير شيئاً من الوضع . لم يشأ لوتيرك ان يقول لنا « أنا امرأة الشارع الفاسدة هذه » بل حاول ان يوحي لنا « لقد راقبت هذه المرأة وهي تبدو هكذا تماماً . » والمبدع في الوقت نفسه ــ شاء ام أبى ــ يضع في صورة النموذج شيئاً من ذاته لا بفعل اي « حتمية مسرحية » بل بقوة المعايشة والمشاركة . حين قال فلوبير : « إيمابوفاري ــ هي انا » لم يلمح الى انه لعب لعبة القناع بل ألمح الى أنه عاش في دراما انسان آخر حتى صار يشعر انها تخصه .

وإذا كان المشاهد ثاقب النظر كفاية فإنه سوف يلمح في امرأة الشارع وفي بهلوانيات مولن روج وفي كل ابطال لوتريك شيئاً من ملامح الفنان نفسه ، اي إن العمل الإبداعي في هذه الحال لا يؤدي الى القناع

بل الى الكشف الذاتي ، وإذا قورنت نظرية ايفرينوف بالوقائع فلن تزيد عن لعبة المفارقات الهادفة الى اجتذاب انتباه الجمهور المتضايق . ونتاج الفن هو ، على كل حال ، شكل من أشكال البوح ، مع انه غير مباشر ، ولا إرادي . كتب جورج روو حول أحد معارضه : « حين رتبت يوم السبت الماضي لوحاتي ، كانت منفرة لي ، كان ذلك مخجلاً لي اكثر من لو انني ظهرت عارياً أمام الناس وذلك لانني عرضت اوثق احلامي وأنصع أفكاري . » واكمل روو نفسه في مناسبة اخرى : « رغبنا في ذلك أم لا ، واية كانت براعة المشعوذين أو السحرة ، فإن النتاج الفني يبقى اعترافاً وبوحاً بما نحن عليه في الواقع ، حتى لو كنا نحتقره . » وقد كتب فلامينك مباشرة : « كما يكون الانسان يكون تصويره ! أو من بذلك أكثر من أي شيء آخر . لو قيض لي أن أصير قاضياً لحكمت على الناس على أساس من أعمالهم التصويرية . ولما وقعت في خطيئة مصيرية » .

ونصل — إذا صدقنا الفنانين — إلى أن الفن ليس قناعاً مسرحياً بقدر ما هو شكل لايرحم لإماطة القناع . إنه قبل كل شيء إماطة قناع عن الفنان نفسه مع كل ما ينجم عن ذلك من مخاطر . ذلك لأننا إذا عدنا إلى مبدأ المسرة الذي بدأنا به وحاولنا ان نربطه بموضوع المعاناة . فليس عجيباً أن نختتم القول بإن الفنان يعاني نوعاً غريباً من المسرة لدى العمل في هذا الموضوع . يفكر هكذا اتباع الفرويدية على الأقل . كتب إدغاس بيش : « بعض الفنانين يعبرون عن مواقف مازوشية مصورين عذابات المسيح أو ما يماثلها . ويبدو جلياً انهم قد ارادوا تجسيد عذابات الكنيسة المكافحة .. ويحتمل أن تلك كانت هي رغبتهم المدركة . لكن خلفها يكمن تمييز التأثير المحدد للمواقف السادية الخفية التي تدفعهم الى تتبع هذه المشاهد » .

يرى بيش أن الفنانين يطلقون عنان ميلهم السادي حتى دون أن يدركوا ذلك الميل . وتوجد حالات تظهر فيها الرغبات المرضية عن وعي تام . والسادية كما هو معروف يرجع اسمها الى المركيز دوساد . وترجع شهرة المركيز دوساد الى السادية . إن العربدات الموصوفة في

رواياته بأدق التفاصيل هي تحديداً عربدات ذلك الشذوذ الجنسي وقد اغرقت بكل « الطقوس » الممكنة للعذابات ، ولا شك في أن المؤلف قد وصفها باستمتاع عميق . إن الانطباعي الالماني ـ المتوفى ـ هانس بيلمر قد وضع اعمال غرافيك في الموضوع ذاته ، وقد مثلت تماثيله إجساد فتيات مبتورات الأطراف . وقد كتب بيلمر نفسه انه يشبع أشواقه المرضية بطريقة متخيلة بإبداع مثل هذه الأعمال وأنه لو لم يبدأ يرسم لمثل في السجن بجرائم قتل سادية . وساد على الرغم من مجده هو كاتب ضعيف ، وبيلمر ايضاً على الرغم من نجاحه الموضوعي هو فنان خارجي ولن تكون ثمة فائدة للفن الكبير من الإقتداء بهما .

في العلاقة بين المبدع والمشاهد لا تخيف التعرية الذاتية أحدهما وحسب بل الآخر ايضاً . ووفقاً لما يعجبنا ومالا يعجبنا يستطيع محاكم مثل فلامينيك ان يضع توصيفاً دقيقاً جداً لنا نحن المشاهدين ايضاً . وإذا قررنا التحرر من المسلمات الاخلاقية لوجهة النظر الانسانية التقليدية فليس غريباً أن نصل إلى تفسير كثير الجهامة للإهتمام الذي تثيره مشاهد المعاناة لدى الجمهور . يتذكر الكسندر ميتشيرليخ في دراسته « فكرة السلام وعدوانية الانسان » آلاف التخيلات لصلب المسيح ومعانيها « للتحذير الاحتفالي » : ان تقتل يعني أن ترتكب إثماً . . . يجب ان نقر بأن التحذير لا ينجز اي عمل . فالكثيرون جداً من الناس قد عذبوا بعد الكثير من الوصايا القديمة جداً بعدم القتل » .

وبعد هذا الاستنتاج الذي صاغه توصل ميتشرليخ الى نتيجةمخيفة جداً : « مظهر المجدد يوقظ فينا حتماً لا التعاطف وحسب بل الشعور بالذنب ، ورضا خفيفاً ، رضا ممنوعاً أمام منظر الموت والهلاك،الجلادون لاينتمون إلى عرق مختلف عن عرقنا . نحن جميعاً ، الى هذا الحد أو ذاك مفتونون بفكرة ان نسبب المعاناة إلى اقربائنا » .

إذا قبلنا الموضوعة الواردة أعلاه اي إذا قررنا ان الظمأ إلى المتع السادية أمر فطري لدى كل انسان،فمن الطبيعي أن تصير المسألةبسيطة جداً بل وتسقط : يتحول مبدأ المعاناة الى جزء من مبدأ الإشباع .

وباختصار نصل من جديد الى التعويض . وليس فقط عن طريق السادية . ومهما كتب مؤلفون من أمثال بيش وميتشرليخ تبقى الرغبات السادية في الفن والحياة ظاهرة نادرة :

قال بودلير في ازهار الشر : « مفاتن الهول تبهج القوي وحده . » « حسن أنني لست قوياً » يجيب المشاهد العادي . إذا جلسنا لنناقش الفرويديين فلن يكون ثمة خلاص . إذا شعرت بالمتعة امام « موت ساردانابال » سيقررون انك سادي . وإذا عانيت فسوف يجزمون بأنك مازوشي . وإذا قررت التجاوز فسوف يعلنونك مرائياً أو جاهلاً لا مناص .

فلنكف ، على الاقل ، عن أن نستفز بفظاظة هؤلاء الناس الخطرين ولنعترف بأن مبدأ التعويض ليس محروماً من أي اساس . فإذا اخذنا مثالاً النتاج القديم جداً لرسامي الدعارة ـ وهو نتاج ضخم مع انه غير معروف كثيراً من الجمهور الواسع ـ فمن العسير ان ننكر انه فن نموذجي للتعويض . فهذه النتاجات تظهر بجلاء انها قد وضعت لتعوض بطريقة متخيلة التطلعات الغزلية للمؤلف والمشاهد . من الصعب إيجاد تفسير آخر لمثل هذه المهمات الفنية ، إذا امكن الكلام على مهمات ، التي تقود الى المضاهاة ، اي نحو القوة الاكبر للإيحاء الغزلي . .

لكن الا يمكن أن نتحدث عن التعويض إلاّ في الاحوال السطحية المماثلة في النشاط الفني ؟ فلنتذكر أنه في الحكايات التي ابدعها الشعب في حين كان يعاني أكبر المعاناة من الظلم كانت الحقيقة تنتصر دائماً . هذه الحكايات تعبير عن نظرة اخلاقية عفوية وعن تفاؤل تاريخي لا يغلب . وفيها ايضاً يكمن باعث التعويض .

كتب بيير برودون حول فكرة مجموعته : « العدالة والجزاء تلاحقان الجريمة » : « فلنتصور معاً الضحايا ، والقضاة ، والمذنبون ، فليقدم كل ذلك بقوة تعبير تستثير الإنفعال الروحي بقوة وتترك أثراً عميقاً . » من

جديد نرى الدوافع الأخلاقية والتربوية تبرز الى المستوى الامامي . لكننا نكتشف من جديد باعث التعويض . الفنان يستعد كي يصور « ضحية الجريمة المدماة تستلقي فاقدة الأنفاس ، والمدية في صدرها » . لكنه سيصور الجزاء الذي يلاحق الجاني لا لأن الجزاء يتحقق دائماً في الحياة بل لأن سعينا الى العدالة يتطلب ذلك . اليست صورة كاريكاتورية من دومييه ضد تيير كلي السلطان ، هي شكل من أشكال التعويض ؟ لا يستطيع دومييه أن يصفع تيير ولا أن يعريه في خطبة برلمانية . لكنه صفعه وعراه في ليتوغرافه (الطبع على الحجر) . في الفن المزيف أو الفن الصادر عن بواعث صغيرة يكون التعويض متخيلاً . وهو حقيقي في الفن الكبير . وبدا حكم دومييه أكثر إيلاماً وابقى عهداً من صفعة حقيقية .

ومبدأ التعويض هو ما يساعدنا على ان نتقبل مشاهد المعاناة حين يعودنا الفنان عبرها الى نشيد ختامي وضاء . وصف لنا دانتي « الجحيم » كأنسكلوبيديا رهيبة للعذابات ، لكننا بعبورنا الجحيم نصل الى « المطهر » كي نصل الى « الجنة » . ابطال ديكنز اليافعين يعيشون حتماً سلسلة من المصاعب ثم يصلون حتماً الى النشيد الختامي السعيد . بيير بزاو خوف لتولستوي يعاني دراما الشعب وكأنها خاصة به ، ودرب المعاناة هذا هو الدرب الى التنوير .

إن الآلام في الفن التشكيلي ، التي تسجل مرة ، لا تمر كنشيد ختامي . إنها تبقى راسخة الى الابد . مسيح غريكو الممدد لن ينزل أبداً عن الصليب . واطفال كيتيه كولفيتس سيستعطون أبداً كسرة من الخبز بنظرة معذبة . ولهذا فإن دافيد الذي خبر الإنجذاب نحو المشاهد الدرامية وحتى المأساوية قد احترس من المعذب والخطر وهو امام « سرقة السابينياكيين » فلم يبرز الدراماتية بل نقاء الرسم و « فتنة الأشكال . » وقد قال عن « ليوند عند التيرموبيل » إن ليونيد قد سعى كي «يطرد كل الرغبات» ليونيد «يجب ان يفكر بفرح هادىء بالموت المجيد الذي ينتظره . » ويؤكد دافيد انه يريد أن يطرد « التعبيرية المسرحية ».

ونستطيع ان نقول إنه حقق هذا الهدف نصف تحقيق فقط فلولا بلوغ التعبيرية لا تطرد المسرحة . « لم أسع أبداً في نتاجاتي الى شيء سوى الايحاء بحب الفضائل . لم ارغب ابداً في ان أصوّر على القماش مشاهد الهول أو الغدر والانتقام . لم تجتذبني سوى رغبات الروح السامية . لا يستطيعون تسميتي صديق الدم . »

هذا صحيح . فحتى حين يصور « ملرا القتيل » يحترس دافيد من سوء التعامل مع البقع المدماة . فنه نقي مطهر ومعقم . إنه لا يخفي أية مجازفة بأن تعترينا مشاعر معذبة ، والمجازفة بأن ننفعل ليست كبيرة . ودافيد نفسه يلحظ في أواخر حياته بمرارة : « الاتجاه الذي اعطيته للفنون الجميلة هو اتجاه كثير الفجاجة ، ولن يرضي طويلاً في فرنسا . » في الزمن الذي قيلت فيه هذه الكلمات كانت صور دافيد قد تجاوزت المرحلة. تجاوزها البارون غرو الذي لم يحص عدد البقع المدماة ولا الجثث في لوحاته . تجاوزها جيريكو ، الذي محتضروه على الطوافة الغارقة مخيفون ويثيرون خلافاً ضخما . والمستقبل عموماً كما في مثل هذه الحال لا يتعلق بالأذكياء والمعتدلين بل بالطباع المتمردة ، التي تبدع دون أن ترحم حساسيتنا ودون ان تابه لمزاجنا الطيب .

ومع ذلك تظل المسالة تنتظر حلاً لها : هل من المناسب ان تقدم لنا مشاهد مؤلمة تبقى الى الأبد راسخة على القماش ، دون اي امل في أن يطرأ عليها تطور . فتقودنا بالتغلب على التناقض الى نشيد ختامي سعيد . إن مسالة صاغها سوانا قد وجدت جواباً عنها وكل المسألة هي في أن كل جواب يستدعي ، طبيعيا ، اسئلة جديدة .

* * *

الجواب المعنى قد طرح بكثير من الكمال من قبل بيرنارد بيرنيسون (١٨٦٥ ــ ١٩٥٩) وهو المؤرخ فن عصر النهضة الايطالية والخبير الذي انجز عملاً كبيراً في إثبات هوية الكثير من نتاجات تلك الفترة . إن

بيرنسون المعترف له بالسمعة من بعضهم والذي هو موضع جدال من قبل آخرين يتحلى بسمتين تبدوان بدائيتين لكنهما في واقع الأمر نادرتان جداً لدى نقاد الفن الغربيين المعاصرين : إنه يفهم المادة التي يطرحها ويمتلك ذوقاً مرهفاً ، وبكلمتين ، لا شيء مشترك لديه مع الهواية نصف المتعلمة ، المتسعة انتشاراً في المعرفة الفنية المعاصرة .

إن هواية بيرنسون تظهر في مجال آخر ــ مجال التعميمات النظرية . إنه مقتنع عن جدارة بدراسته للنتاجات كتصوير . وبيرنسون في كتابه « علم جمال وتاريخ » يطور افكاراً يصعب الدفاع عنها وتعطي اصطفائيتها للنظرة الاولى فقط إنطباعاً عن شيء اصيل . يستبدل المعارف كمحتوى وشكل « برسوم » وصفية وديكورات ويتقبل وجهات نظر علم الجمال الشكلاني المعروفة منذ مدرسة هيربارت . وفيما يتعلق بفكرته الأساسية حول الفن باعتباره « تكثيفا للحياة » فهي ايضا تمثل تفسيرا متحذلقاً لافكار معروفة منذ زمن بعيد .

حسب بيرنسون أن الفن التشكيلي « لا يمكن أن يعبر عن صرخة القلب أو الافتتان أو السخط أو المعاناة التي يحسن الشعر والموسيقى تقديمها . » إذاً حاول التصوير « أن يعبر عنها فسوف يصل الى الفشل . لأن الايماءات العاصفة ، والسمات المشوهة والنظرات المنفعلة والحركات المتشنجة يمكن أن تثير العاطفة : ومن ثم لها قيمة تربوية وليست حسية . » وإذا وجه بيرنسون النتاجات ببواعث مأساوية مثل « المحكمة الرهيبة » لميكيل انجلو فانه يفعل ذلك كي يطرح سؤالاً ! « هل تحل الفكرتان حول التصميد وحول الرائع إحداهما محل الاخرى ؟ أم انهما متنافيتان ؟

يرى بيرنسون ان نتاجات مثل تلك التي لميكيل انجلو « تكشف شعوريتها ، وتنسى الموضوع ، الحادث نفسه ، تصور انطباعها عنه ، تبعدنا عما يجعل الحياة جديرة بأن تعاش ، وتقنعنا بان نكون مستعدين ليوم المحاكمة الرهيبة » .

ومع أن بيرينسون يرى أن وجهات النظر المأساوية أو التجارب المؤلمة قد تجد مكاناً في الفن فهي في نظره لا تمثل جزءاً من الفن ، وكذلك العناصر الأخلاقية والفلسفية التي لا طابع جمالي لها : « هذا النوع من الإيصال ليس فناً ، كما (ليس فناً) البوق والترومبيت الداعيان إلى الحرب وكما اللوحة الداعرة أو القصة المولودتان من رغبات شهوانية . إن التفوق الذي يدعيه (هذا الايصال) يرتاح على أسس ليست فنية قطعاً بل هي أخلاقية او ميتافيزية » .

لاينكر المؤلف ان نتاجات رمبرانت وجيريكو أو دولا كروا تثيره لكن هذا في رأيه إنفعال بالواقع الجمالي ولا علاقة له بمحتوى المصور . ويؤكد أمام مثل هذه اللوحات « لا اريد ان يقال لي ماذا تصور ».

لقد ناقش بيرينسون حقاً الاتهامات التي وجهت له بإنه كان رسول « الإبصار النقي » . وهو يعترف بأن فصل المحتوى عن الشكل تجريد « وان القيم الجمالية يصعب فصلها عن القيم الاخلاقية » . وفي المكان الأول من الأهمية بالنسبة له : « ان الفنانين الحقيقيين لا يأبهون بالمشاعر ولا بالرؤية . إنهم يسعون فقط إلى ان يتعلموا كيف يصورون وينحتون ويصورون بإسلوب أكثر ارضاء » . ومن ثم فإن « الفنانين الحقيقيين » يتعلمون كيف يصورون ولا يهمنا سوى أقل ما يهمنا ماذا يصورون .

إذا كان بيرينسون غير مبال تجاه المحتوى الفكري العاطفي ، وخصماً للتجارب المأساوية فهذا ناجم عن فكرة أساسية حول الفن . إنه يؤكد على أن مهمة الفن هي : « ان يقدم الحياة بكل كثافتها » . هذه الوظيفة التي دعاها المؤلف «تكثيف الحياة» تمثل « إثبات هويتنا المتخيل مع شخصية ما ومشاركتنا المتخيلة في نشاط ما ... يجعلنا نشعر اننا اغنى بالأمل والتوقد ، وان نعيش حياة أكثف ، وأكثر إشعاعاً ، لا من وجهة النظر الفيزيائية وحسب بل من الناحيتين الأخلاقية والروحية أيضاً » .

إن بيرينسون يسمح في بعض الحالات ، كما هو ظاهر ، بعنصر اخلاقي . لكن ينبغي ألاّ نسرع باتهامه بعدم الثبات . إنه يسمح بهذا العنصر لا كخلاصة لأفكار العمل الاخلاقية بل كنتيجة لتأثيره المنغم علينا بسبب التكثيف الحياتي المهيمن على كل كياننا .

وعن مثل لحظة « الاسهام المتخيل في النشاط » أو كما يقال بطريقة أخرى عن « العيش » في اللوحة تكلم ليوناردو دون أن يقع في غلطة بيرينسون ويستبعد حوافز المعاناة . يرى ليوناردو : « إذا كان الموضوع يمثل الهول أو الخوف والفرار أو الأسى والبكاء والتذمر أو الاستمتاع والفرح والضحك فإن أرواح الملاحظين ينبغي أن تجرب التجارب ذاتها وأن تعطي للاجساد حتى تلك « الحركات التي كانمـا يعانونهـا في الحادث » . لقد طورت هذه الفكرة إلى وجهة نظر جمالية كاملة من قبل جان ـ ماري غيو . إن غيو ممثل الوضعية في « قضايا علم الجمـال المعاصر » يطرح وجهة نظره حول الفن « كتكثيف أقصى للحياة » كتب: « الرائع ينعش الحياة لدينا . ويستثير الرضى خلل الإدراك السريع لهذا الانعاش العام » . ليس عسيراً رؤيـة أن بيرينسون يعبر عن هـذه الفكرة ذاتها .

إن وظائف الفن المصاغة بهذه الطريقة تشتمل منطقياً إدخـال البواعث المأساوية . إنها وفق راي بيرينسون في غير مكانها في أجناس التصوير حيث تكون ، خلافاً لما في الأدب أو المسرح ، ثابتة مرة واحده في لحظة وإلى الأبد فلا ينمو الحدث ولا يتبدل . الفنان « يجب الاّ ينسى أن الوجوه المصعّرة ، ونظرات المحتضرين او الابطال الواقعين في ذهول . والاجساد المتلوية وهي تعاني تضايقنا او تدفعنا : إنها لم تخلق كي تقوي الشعور بالحياة بل على العكس كي تضعفه . »

في محاكمة بيرينسون امر صحيح قطعـاً . إن المعاناة والهول ، وخصوصاً حين يبلغان الحد الاقصى ، وخصوصـاً حين يثبتان مرة واحدة والى الابد في الصورة يصعب تأملهما طويلاً . إن عملاً إبداعياً من

هذا القبيل حتى لو كان عبقرياً مثل « إعـدام » لغويا يصعب جعله زينة للغرفة . فاذا علقتموها في منزلكم فإما ان تألفوها بحيث لا تعودون تلحظونها او ـ في حال تأملها باستمرار ـ ان تغامروا بأن تتشوشوا . إن امثال هذه الأعمال الإبداعية فعلاً لا تصلح لزينة الغرف ولا للاستمتاع الشعوري ، ومن ثم فهي لم توضع للزينة ولا لتسلية الاحاسيس .

من المنطق ان نفترض ، بعد كل ما قيل ، ان افكار بيرينسون هي تعبير عن شعور رفيع متفائل بالجمال وبمغزى حياة الانسان . لكن ليس نادرا في مجال الفن ان تكون الحال بحيث يختبىء الأمل وراء العرض المأساوي المتجهم وان يكمن التشاؤم وراء النظرات الحيوية . والحـال هي كذلك عند بيرينسون الذي اراد ان يعبر عن مواقفه فتلا فكرة ارنر بالفور : « تاريخ الانسان هو عارض قصير طارىء في حياة كوكب من اصغر الكواكب الموجودة . » وقد اضاف بيرينسون الى هذا الافتراض المعروف افتراضاً آخر يتماشى مع مبادىء الوجودية : اجل . الانسان محكوم بأن يختفي . وما دام ذلك لم يحدث ، عليه ان يسعى كي يعيش حياة انسانية .

لقد قيل إن بيرينسون خلافاً للكثيرين من الفلاسفة ومن نقاد الفن المتفلسفين هو ، دون جدال ، يعرف الحقائق الفنية التي يتعامل معها . وكما يوجد علماء يشكون عدم معرفة المادة الفنية يوجد مؤرخون للفن ضعفاء في التعميمات النظرية . وقد اظهر بيرينسون ، على الرغم مـن براعته ، احادية الجانب في الذوق ، لأن ذوقه مرتبط بنظرة عامة احادية الجانب للفن . وبفعل هذه النظرة اتبع عن دون وعي مبدأ جمالياً معيباً ـ هو النمذجة ، واصفاً للفنان ما ينبغي أن يعبر عنه ولا ينبغي . لقد اهمل المبدأ الواقعي حول الإحاطة بالحياة بكل امتلائها وصاغ صراحة موقفه السلبي من الواقعية ذاتها كنهج إبداعي . ومـع انه ناقش التأكيدات على انه من انصار « الرؤية الفنية » فقد اظهر المؤلف في تحليلاته ان انتباهه موجه فقط نحو المركبات التشكيلية .

معلوم أن بيرينسون ليس غير خبير في مجال النظرية بحيث لا يعرف أن العمل لايقتصر على تلك المركبات وأن « لديه الكثير جداً مما يقوله لنا» المسالة هي أن بيرينسون قد قسم هذه « الاشياء » ميكانيكياً إلى أشياء جمالية وإلى خالية من المعنى الجمالي ، وقد الحق بالفئة الثانية كل العناصر ذات الطبيعة الأخلاقية أو الفلسفية واعتبرها خالية من القيمة في النشاط الفني .

لا يريد كلمة امام عمل عبقري مثل « المحكمة الرهيبة » لميكيل انجلو — فلنقدم مثالاً ماخوذاً من بيرينسون نفسه — يمكن ان يحس الانسان متعة فنية « دون أن يقال له ماذا تصور » اللوحة الجدارية . الاسلوب الذي بني به كل شخص من الشخوص ، الاسلوب الذي وضع به كل هذا الحشد من الأجساد ، تعبيرية خط الكفاف ، الوصل العضوي للبقع اللونية ، التوزيع البارع للضوء — كل ذلك يؤثر فينا عن طريق الحس وحده . فإذا قبلنا اسلوب بيرينسون واستعملناه مع نتيجته غير المنطقية التي تؤدي إليها فعلينا ان نقبل بأن حتى هذه العناصر الجمالية « النقية » في الواقع هي غير نقية تماماً لما يقوله لنا الناقد الفني ، في بناء الاجساد وفي حركاتها المعقدة والمتناقضة ، في تنظيم المسافة المتعددة الوجوه وغير المحدودة من الجنة إلى الهاوية ، في التصادمات المتعارضة بين الضوء والظلام تكمن معرفة ضخمة بالتشريح الانساني والبصريات والقوانين الفيزيائية بالنسبة لذلك الزمن . ومع أن التشريح والبصريات وقانون الجاذبية لا تحتوي قطعاً اي طابع جمالي فليس علينا أن نعتبرها دون اية أهمية للنشاط الفني . . فإذا لم يكن الفنان ملماً بهذه الأشياء فلن يوجد عمله الفني ومن ثم لن يوجد التأثير الجمالي . وإذا قلنا « بإخراج » هذه الأشياء من اللوحة الجدارية كي يبقى فيها ما هو جمالي « نقي » فقط فماذا سوف يبقى فيها في الواقع ؟ هواء . .

في العمل الفني — اعني الاصيل — لا توجد ولا يمكن أن توجد سوى العناصر الجمالية . كل جزء اصيل ، سواء كان علمياً أم فلسفياً ، أم

أخلاقياً طبيعياً وقد اذيب في الكيان العضوي الشامل للعمل الفني يتحول إلى مكون جمالي للإيقاع الجمالي الكلي . إن الفكرة العامة أو الأخلاقية المصاغة في فكرة جمالية ، والمبادىء البصرية أو التشريحية تتحول إلى رؤية فنية ، وترتفع العواطف الانسانية العامة إلى مستوى المعاناة الفنية. قد تظهر هذه العناصر غريبة عن الجوهر الجمالي ومقحمة ميكانيكاً فيه إذا لم تتحول إلى جزء لا يتجزأ من الرؤية الفنية الشاملة للمؤلف ، اي إذا كنا أمام عمل مرقع نظرياً ، وليس أمام عمل منحوت عضوياً ، حيث الفكرة والشعور والخيال وتناولات التعبير تتحول إلى كيان تعبيري صلد .

وليس ثمة ، بعد ما قيل ، ما يمنعنا من أن نسير بنظرنا على لوحة ميكيل انجلو الجدارية وأن نستمتع بغناها الشكلاني . فهي تتساح كفاية ومتنوعة جداً حيث تضمن لنا نزهة طويلة . لكن ذلك سيكون نزهة ، او تنقيل نظر عابر على السطح سيكون حتى من حيث الاستمتاع الفني شيئاً مترهلاً قياساً إلى التأمل الفني الحق . فالتأمل الفني الحق يتطلب ان نتوغل في مغزى المشهد ، وبتعبير ادق في هذا المعرض من المشاهد التي وحدها الفنان في إطار تعارض ضخم محزن ، عاكساً مصائر البشرية باسرها ، الأمر الذي يعادل في فن تلك الأزمنة من حيث عظمته « الكوميديا الالهيـة » لدانتي .

فلنحاول ، دون أن نزعم الكمال ، ودون النزهات البصرية السطحية ، أن نرى بعض جوانب هذا العمل الضخم التي اتخذها بيرينسون نفسه مثلاً والتي يندر أن تقترن بموضوع المعاناة .

قليلة في التاريخ هي الأعمال التي كانت موضوعاً لهذا القدر من التقويمات المتناقضة والمضحكة التي تعرضت لها الجداريات في هيكل سيكستين ، و « المحكمة الرهيبة » قبل سواها . فقد اتهم الفنان بأنه دون أخلاق من قبل بيتر اريتينو المشهور بكتاباته غير الأخلاقية وقد كتب: « يسمح برسم مثل هذه الأشياء على جدران حمام للدعارة وليس في

هيكل الكنيسة الأقدس من كل الكنائس . قلوبنا محتاجة إلى نعمة الرحمة اكثر من حاجتها إلى نعمة الفن . » وينضم إلى الجماعة آخرون معاصرون له يكتشفون أنهم صوروا بين حشد المحكومين الخطاة . وقد احتج احدهم وهو بياجو تشينرينا الذي استخدم في هيئة مينوس إلى البابا بولس الثالث فأجابه البابا مرحاً : « ليس بمقدوري انقاذك من الجحيم . لو أن الأمر متعلق بالمطهر لاختلفت الحال ، اما هنا فلا يمكن فعل شيء . » ولكن الباباوات يتغيرون وتتغير الأذواق ، فقد أعلنت الحرب طوال قرنين على رسوم الفنان الجدارية ولم تكن دائماً كلامية إذ غطيت أجساد أبطال ميكل انجلو من الأعلى بأقمشة ملونة » .

ومعروف أنه من غير النادر ان ينقضي زمن طويل إلى أن يقبل المجتمع الأعمال المجددة ويثمنها . ونادرة هي الحالات التي يطول فيها هذا الزمن اكثر من قرنين . نقول « اكثر » لانه حتى في القرن الماضي توالت تدفقات الاستنكارات حتى من قبل الفنانين . عام ١٨٣٨ علق الرسام الانكليزي بنجامين هبدن على هيكل سيكستين : « إذ ترى خطوط الكفاف مثل نوع من الاسلاك فذلك اسلوب عظيم . أياد ملتوية ، وجوه مصعّرة ، رجل في الهواء والاخرى ممدودة بعيداً عن الجسد ـ حتى لنتساءل كيف ستعود ـ هذا أسلوب عظيم . . . كل شخص من اشخاصه يبدو وكأنه مستاء حتى الموت وانه قد يرد بضربة سيئة . وإذ ينام الابطال فإنهم يبدون وكأنهم مستعدون لأن يرفسوك ، وإذ يستيقظون ويتحركون يخيل إليك أنك تسمع طقطقة عضلاتهم » .

إذا نحينا فظاظة السخرية جانباً فإن التقويمات الواردة اعلاه لا تتمايز وخصوصاً عن موقف بيربنسون من « عيد » ميكيل آنجلو في اللوفر . لكل حق إبداء الراي . وغير المألوف هو ان حتى المعجبين بالفلورنسي العظيم لا ينـدر أن تتباين آراؤهم لدى شرح اللوحات الجدارية .

ظل ميكيل آنجلو يعمل طوال اربع سنوات في سقف هيكل سيكستين وعمل طوال خمس سنوات في « المحكمة الرهيبة » . قد يقول قائل إن تسع سنوات من حياة عبقري شيء كثير على سلسلة من الرسوم الجدارية ، وخصوصاً إذا أولينا انتباهاً لرأي ليونياو فينتوري بشأن ان ميكيل آنجلو « في التصوير لم يبلغ ابداً المستوى الذي بلغه في النحت» لكننا غير ملزمين بأخذ هذا الرأي بعين الاعتبار . بل ونقول إنه مضحك. ليس لأنه من المضحك معارضة جانبين غنيين لابداع واحد ، احدهما الآخر ، وحسب بل ولأنه من المضحك التقليل بوساطة مثل هذه المقارنات من شأن عمل ضخم مثل لوحات سيكستين الجدارية . هذا العمل . الإبداعي ظاهرة فريدة ، وقمة لا تطال في كل تاريخ الرسم الجداري العالمي ، وأمثال هذه لا تقاس بمقاييس بائسة . إذ قال لكم احدكم إن نحت ميكيل آنجلو أعظم من تصويره فكونوا على ثقة من أنه لم يفهم تصويره وانه يحاول الظهور في مظهر من يفهم نحته .

تسع سنوات، هل هي كثيرة أم قليلة؟ الاسهل ان نجيب : كانت قدر ما ينبغي تماماً . وإذا قومنا العمل بالمقياس البشري المعتاد فعلينا أن نضيف أن تسع سنوات فترة وجيزة . فقد كرس مؤلفون حياتهم كلها لأعمال اكثر تواضعاً جداً من هذه الرؤى الضخمة التي تشتمل على مئات الشخوص البشرية التي لا يخلو احد منها من المعنى .

ليس جدياً أن نتصور اننا نستطيع ببضع صفحات ان نصف ونشرح هذا العمل الابداعي الضخم . وليس اقل جدية أن نحسب ان وصفاً تفصيلياً من الف صفحة يوضح لنا هذا العمل ومن ثم فليس ثمة من سوف يقرأ هذا الوصف . وهذا ، طبعاً ، لا يعني اننا نستطيع القبول بمقاطع عجفاء مخصصة عادة للوحات سيكستين الجدارية في مقالات عن المعلم . وإن ما يزعجنا في مثل هذه المقاطع ليس فقط قصور الوصف، بل في الأغلب ـــ غياب النظرة الشاملة . لا يتعلق الأمر هنا باختلاف التقويمات والخلاف العادي بين الناس الذين يتجه كل منهم بنظره إلى

ناحية ويرى أشياء مختلفة . لقد قلنا إنه ، خصوصاً لدى شراح ميكيل آنجلو سرعان ما تظهر ظاهرة معاكسة ـ التكرار ثم التكرار لتوكيدات مقتضبة ، حتى كأن المؤلفين يتخوفون امام فخامة المادة فيبحثون عن المخرج الأيسر مثلاً : يعيدون احياناً صياغة ما سبق أن قيل دون أن يبذلوا جهداً من اجل إضافة شيء من ذاتهم . يكررون لنا حتى القرف أن ما رسم هو صور جبابرة ومردة ، وهيرقليين وأناس خارقين . ويدور الكلام على هذا المنوال بصيغ عامة حول القوة ، والجبروت والديناميكية. وتظهر في كليشيهات احادية الوجه تأكيدات على الأبعاد الثلاثة ، والشكل التمثالي ووفرة الانكسارات ، والمساحة المقحمة على الجدران . وقيل شيء عن استعمال أو سوء استعمال التفاصيل المعمارية ، وعن نقص الهواء والمسافة ، « للاسكان » . وجرى ذكر التلوين واعتبر « فجاً » حيناً ومترهلاً حيناً وغير معبر ، ورتيباً . وماذا أكثر ؟

هل من الضروري إعداد أنطلوجيا وافية لكل مثل تلك الاحكام . فلنورد بعض الآراء على سبيل المثال . يصل بينيزيت إلى نتيجة مفادها أن الجداريات تمثل «إجمالاً لاهوتياً». وتخبرنا غابريلا ريباتشي كورتورا أن « العتاليت » الخارقين يملأون القبة الكبيرة مخضعين إياها لوجودهم الفيزيائي الذي لا يستبدل . » يظهر جلياً أن المؤلفة لم تلحظ شيئاً سوى « الوجود الفيزيائي » كما أن بينيزيت لم يذهب أبعد من الموضوع اللاهوتي . لوي ريو لا يكتشف في القبة سوى « وضوح تصويري » وجرأة في اختصار المسافة وقوة تعبير . » وظن جورج ويسمان أن الجداريات « فن شكلاني ، حيث لا مكان للطبيعة ولا اللون ، وقد اخضع للفكرة . » لم ير المؤرخ ضرورياً أن يوضح ما الذي دفعه كي يصنف هذا الحشد من الدراسات الإنسانية المؤثرة في عداد الفن الشكلاني ولماذا لم يشر إلى هذا « الفن الشكلاني » المجبر على خدمة فكرة . ويحدثنا أورتيك حول « عمالقة غضاب يسبحون بجبروت أو ينهارون مأخوذين بلعنة إلهية . » يبدو أن الجملة اعجبت جيرمن بازين فقبلها بلا انزعاج دون أي تحوير « لعنة الهية معلقة فوق كل اولئك الأشخاص .. تطوي هذه الاجساد

الهرقلية . » ويتدخل هنا ليونيلو فينتوري الذي يرى على العكس من ذلك أن «منظومة الشخوص» تمنح شعور الطمانينة « والتجريد الواقعي» وسط كل هذه المساواية ، حيث كل نموذج حي ومتفرد . أما أن توصف هذه العاصفة من التفجرات والعذابات والشهوات بأنها « شعور بالطمانينة » فهذا ليس في مقدور كل مؤلف .

الكثيرون من المؤرخين يرون أن التفرد في نسق التصورات تمليه الخواص المعمارية وأن تلك التصورات تمثل كما في أكثر الكنائس منظومة من البواعث الدينية منذ خلق العالم وحتى المحكمة الرهيبة . ويؤكد آخرون أن « المحكمة الرهيبة » هي هنا شيء مستقل ثم يجري التأكيد ميكانيكياً على أنها منفصلة تماماً عن الجداريات الاخرى ، المرتبة لا وفق التاريخ التوارتي بل في نسق معاكس بدقة ، يطابق وجهة نظر الفنان الافلاطونية حول التطور من الأدنى الى الأعلى ، وهنا — من سكر نوح في المؤخرة وحتى اللحظة العظيمة التي يفصل فيها رب المجد النور عن الظلام .

ومتعارضة جداً ايضا شروح التخيلات التي على الدفوف وغيرها وكذلك صور القديسات والأنبياء . والأكثر تناقضاً هي تقويمات القيم التشكيلية للجداريات ونواقصها . يناقش بعض المؤلفين سمات الفنان التوليفية وبلومونه ، مثلاً ، لأن « الطوفان » مكون من مجموعات منفصلة تماماً في حين أن تخيل « المحكمة الرهيبة » كان مزدحما ومعقداً حتى انه ليستعصي على التفسير . حسب بعضهم ان توليف هذا المشهد الأخير على شكل دائرة ويرى آخرون انه مرتب في ثلاث مستويات مستوية . وثمة شارحون لم ينكروا القوة التعبيرية للشخوص لكنهم يلومون المعلم لأنه بنى الشكل لا كرسام بل كنحات ، وأنه بزيادته المفرطة ، وبالمتظهرات غير المألوفة « بوز » وحركة الأجساد واختصار المسافة قد بذر بذرة كل اولئك الرسل الذين سيظهرون بكل قوة في اسلوب الباروك . وقد وجد ، لحسن الحظ ، غير قليلين من المؤلفين الذين فهموا ميكيل انجلو أحسن فهم ، أي فهموه كما هو ، وقبل أن يصيغوا ملحوظات نقدية يسعون

لإيضاح لماذا فعل الفنان هذا الشيء بهذه الطريقة وليس بطريقة اخرى وقد كتب غوتيه منذ عام ١٧٨٦ : « إذالم تر هيكل سينكستين فلن تكون لديك فكرة دقيقةعما يكرس له وجود انساني ... الثقة الداخلية ، وقدرة المعلم وعظمته تتجاوز كل ما يمكن ان يقال فيه ... يسيطر ميكيل انجلو عليّ في هذه اللحظة بحيث لا أستطيع الاستمتاع بالطبيعة التي صارت أقل عظمة في نظري . »

والأكثر غموضاً هو أن قلة يبحثون في هذا العمل الابداعي الضخم عن مغزى أساسي ، عن فكرة موحدة ثم يرضون باستنتاج أن ميكيل انجلو قد حكى لنا بضع حوادث من التوراة ، وحيث لا مكان لكل الأحداث فقد حشر الرسل والرسولات . وحتى حين يحاول مؤلفون مشهورون الوصول إلى استعياب عام تكون النتائج على الأغلب غير مشجعة .. يرى تولينه « ان هذه السلسلة من اللوحات الجدارية تعرض علينا رجوع الروح الانسانية المحبوسة في الجسد إلى الله . » ولكن بوزابيانكا فينتوري لا تميل إلى رؤية الأشياء بهذه البساطة . هي ترى أن « كل هذه البقيعة ، المسكونة ، الخالية من الهواء لا تعبر عن شعور الرسام الخاص وحسب بل ترمز إلى الارتباك الاخلاقي والديني والميتافيزيقي لقرن النهضة هذا . » إنه لارتباك حقاً . لكن يصعب البحث عنه لدى ميكيل انجلو وفي عصر النهضــة .

ويرى بعض المؤلفين ان اللوحات الجدارية تمثل قصيدة ماساوية عن الضعف الانساني ، ويرى آخرون أنها علواء «قصيدة تاريخية» للجبروت الانساني ، وبعضهم يأخذ حجة اقتباساتمن رسائل وسونيتات ميكيل انجلو ويرى في « المحكمة الرهيبة » تشاؤم إنسان بتجارب كثيرة وقاسية . ويتسلح آخرون بغير القليل من الاقتباسات ثم لا يرون في تشنجات كل هذا الحشد الانساني سوى السعي إلى الرب . ويؤكد آخرون ـ باقتباسات او دون اقتباسات ـ ان لا جدوى من البحث عن فكرة موحدة او عن خلاصة لهذه الجداريات المبنية على الموضوع المألوف للميراث القديم والجديد الذي تعامل معه الفنان قدر استطاعته .

وفيما يتعلق خصوصاً « بالمحكمة الرهيبة » فإن الكثيرين من الشارحين على رأي مفاده انها لا يمكن أن تكون مرتبطة بالجداريات الأخرى وذلك لأنها قد نفذت بعد ربع قرن . ويرى ليونيلو فينتوري أن « الكون بأسره يفصل هذين العملين » لوحات السقف و « المحكمة الرهيبة » .

إن التناقضات في تحليل المجموعة تطرح أيضاً حول منظومتها يرى لوفيغ غولتشيدر ان « المجموعة محاطة بثلاثة أحزمة » لكن لوي ريو يؤكد أن اللوحة الجدارية موحدة في « عنقودين بشريين . » ولا يرى أندريه شاستل « أحزمة » ولا عناقيد ويعلن بشجاعة انه لا يوجد « أي مبدأ للمنظومة : فراغ أزرق حيث تنهض وتسقط أجساد عارية. » ورأي فينتوري يكاد يكون مثل هذا الرأي : « فراغ : لون سماء أسود ضارب الى الزرقة ، مسافة دون عمق ودون نهاية . » وثمة مؤلفون مماثلون ينسون بجلاء أن حتى الفراغ يكون منظوماً في التصوير إذا أمكن عموماً ، الكلام على فراغ في هذه الجدارية المسكونة بمئات الشخوص.

وفيما يتعلق بالشرح الكامل « للمحكمة الرهيبة » يرى فايسباغ هنا « تفتحاً للاسلوب البطولي . » وهذا مناقض تماما لرأي للناقد الفني الماركسي الذي يرى أنه لم يبق في العمل مكان للبطولة . وذلك المؤلف يرى أن المجموعة تمثل « دولاباً ضخماً للحظ يدور جاذبا في جريه الجديد والجديد من الكائنات البشرية التي لا يستطيع أحد منها النجاة من القدر . لدى مثل هذا التفسير للكارثة الكونية لا يبقى مكان لبطل والنشاط البطولي ، ولا يبقى مكان للرحمة . » أراد ميكيل انجلو أن يظهر لا جدوى كل شيء أرضي : هلاك الجسد ، العجز امام حكم القدر الاعمى . وبثلاث كلمات الميل إلى « تفكير تشاؤمي عميق » .

لا يصعب أن نكتشف في هذا الشرح تأثير التناول الواسع في الفن الغربي حول أن « المحكمة الرهيبة » هي عمل إبداعي تشاؤمي ، يظهر عجز الانسان امام القوى العليا . ويتمثل اسهام الناقد في انه لم يدع هذه القوى العليا الإله بل دعاها القدر . ويؤكد ليونيلو فينتوري دعماً لهذه

الاطروحة نفسها أن ميكيل انجلو قد وصل إلى « التشاؤمية » . كل ملمح يعبر عن القنوط والعذاب ، هذه نهاية العالم ، وليست قيامة ، المسيح لا يحاكم بل يلعن .. هذه لحظة المعاناة الوشيكة الشاملة أكثر مما هي محكمة رهيبة . إنتقام للرب ينسكب فوق العالم . » وصاغت روزا بيانكا فينتوري الخلاصات ذاتها : « المسيح باشارة انتقامية يصب غضبه الإلهي على المختارين والمدانين . » ولا يضيف شيئاً ايلي ــ شارل فلامان : « هنا تسيطر القوة الفظة والخوف فقط . وميكيل انجلو يصور الحكم الحقيقي على الجنس البشري . » وتردد غابريلا ربباتشي ــ كورتوا اللازمة ذاتها : « المحكمة الرهيبة يراها ميكيل انجلو مثل عاصفة تنقض على مسكونة من العمالقة ونهدد بهلاكها ».

من أين يأتي هذا التناغم الى هــذه الجوقة غير المنسجمة ؟ لقد ذكرت أحد الاسباب : إنه التكرار الآلي لما قاله الآخرون ، وذلك بسبب عدم الرغبة أو عدم الكفاءة للغوص في تحاليل العمل الضخم . السبب الثاني المحتمل يفهم من تلقاء نفسه : « القراءة » السطحية واللامبالية الجدارية . والإيضاحات الاخرى يصعب احتمالها ، لقد وضع ميكيل انجلو « المحكمة الرهيبة » لا ليخاطب عباقرة مــن مستواه بل الناس العاديين . وبالتالي فاما ان يكون قد فشل أو اننا لم نظهر الفطنــة والتعاطف اللذين توقعهما المعلم منا .

مع كل تعقد المجموعة التي يملأ وصفها صفحات كثيرة فانهـا منظمة بمهارة . الأمر الذي يسهل توغلنا فيها واستيعاب مغزاها . وكما ذكر سابقاً فان نظرنا بحكم العادة ، اول ما يتجه الى يسار المركز فنرى أول ما نرى سيل المنبعثين من الموت يتوجه نحو السماء ويصل بنا الى شخص المسيح المركزي ثم تستطلع انظارنا الجماعات الاخرى ــ الملائكة في الأعلى يحملون رموز العذابات ــ الصليب والسلم للجلد ــ ووسط حشد الرسل والانبياء والصالحين حتى المتهاوين في القسم الايمن نحو مملكة مينوس للخطاة .

إن صورة المسيح التي يتجه النظر إليها سريعاً كأنما هي السبب الاول للتفسيرات الخاطئة . إن شرح ميكيل انجلو هو غير عادي فعلاً . فهذا ليس المعذب المعاني ذا العينين المعذبتين . الغفورين . هذه صورة حاكم لا يرحم متين الجسم قوي العضلات ، لا أثر للتسامح في وقفته المتوعدة ووجهه القاسي . ويفقد بعض النقاد التربة تحت اقدامهم مرتعشين لرؤية صورة الحاكم المهيمن المعلقة فوق الجميع مثل غيمة تحمل العواصف فيصلون الى نتائج مجردة من نوع التي اقتبست : « ليست قيامة ، بل نهاية العالم » ، « كارثة كونية » . « غضب إلهي على المختارين والمدانين » « حكم على الجنس بأسره » وما شابهها .

إن كل تفحص هادىء بانتباه لهذا العمل الإبداعي يمكن ان يقنعنا بسهولة بأن المختارين هم مختارون وان المدانين هم مدانون وان المسيح، قطعاً ، لا يعد لإزالة البشرية بأسرها بل هو يفصل القمح عن التبن ويميل الى إقامة عدالة سامية وليس لإحداث كارثة كونية . صحيح ان الإنفعال في هذه الدرجة او تلك يشمل لا الخطاة وحدهم بل جميع المشاركين في الحدث . لكن هذا الإنفعال يختلف لدى الابطال المختلفين . وإذا لمح الانزعاج والمعاناة لدى الصالحين والمتجسد بقوة خاصة بالصورة المؤثرة لوالدة الإله فليس مرد ذلك لكون المسيح سيرسل بإشارة من يده الى الشيطان الرسل وامه بل لانهم في حضرة امر عظيم ورهيب . في هذه اللحظة المصيرية يحسم مصير كل إنسان .

يرى يوستي ان هذه الجدارية هي « كلمة ميكيل انجلو الأخيرة في الفنون التشكيلية . » والاصح ان نقول « الكلمة الاقوى » فهي ليست الاخيرة قطعاً . يكفي ان نتذكر ان المعلم سيقدم نتاجات مذهلة مثل « بييتا روندانيني » وفيما يتعلق بالتصوير فإن « المحكمة الرهيبة » إذا لم تكن الخاتمة فإنها حقاً قمة يصعب ان تقارن بها جداريات هيكل بولس .

كتب دفور جاك محقاً : « بعد « المحكمة الرهيبة » صار كل الفن الإيطالي ميكيل انجلوي .... وحين يقال إن ميكيل انجلو صار قدراً للفن الإيطالي فسبب ذلك هو تحديداً « المحكمة الرهيبة » . واليوم أيضاً ليست كل التقويمات للجداريات ، طبعاً ، على مثل هذا القدر من الإعجاب . لقد وجد نوي ريو أن العديد من الصور ليست « موفقه جداً ... المسيح المتوعد يشبه كثيراً أبولون بيلنيديرسكي ... والتأثير الذي مارسته هذه الرائعة كان سيئاً . » لم يكن التأثير سيئاً ، بالطبع . مع أن النوائب لم تنعدم . لقد تنبأ ميكيل انجلو بأن الكثيرين من الحمقى سيستفيدون من فنه ، وقد تحقق ذلك . وإذا وصل بعض الخلف ـ ولن ندعوهم حمقى ـ الى بعض التطرفات ، ونقاط الضعف الملحوظة في لباروك فما ذنب المعلم في ذلك .

نحن بعيدون عن الفكرة القائلة بأن الادبيات حول جداريات سيكستين طافحة بالاحكام الخلافية وغير الدقيقة . وبغض النظر عن هذا التفاوت الطبيعي في الآراء في مثل هذه الحالات فإن تفسيرات مؤلفين معينين تحتوي على العديد من الأشياء الصحيحة ، دون أن نتكلم عن القيمة التاريخية الصرف لبعض الدراسات . ودون أن نناقش كل ما كتب ودون ان نتخذ تمظهرات اكتشافية فلنحاول التوصل بانفسنا الى نتيجة هي بالنسبة لنا فائقة الاهمية في هذه المناسبة ، في حين يعتبرها مؤلفون آخرون دون مغزى : الفكرة الاساسية للعمل التذكاري إذا كانت موجودة .

يخيل لنا ان المفتاح هو ما يحاول بعض الشارحين استبعاده من المجموعة ـ « المحكمة الرهيبة » . حين شرع في نيسان ١٥٣٦ في هذه المهمة العملاقة لم يكن ميكيل انجلو بحاجة إليها . لقد بلغ المهاره والمجد وتلقى من البابا ..١٢٠ ذهبية دخلاً سنوياً ، ولم يكن ينقصه العمل كنحات أو كمعمار . وفوق ذلك كان قد تجاوز الستين من عمره ، وقد مرض وتعب . والكنيسة فوق ذلك لاتتيح إمكانات قيام عمل تذكاري .

والحصول على المساحة المطلوبة اقتضى الأمر إتلاف لوحات جدارية لبيرو جينو ولميكيل انجلو نفسه ، وإن تسد نوافذ ويقام جدار داخلي كي يوجد أساس للوحة الجدارية . فما حاجة النحات المشهور إلى كل وجع الرأس هذا بعد أن قال لغازاري « إن التصوير وخصوصاً الجداري لا يناسب المسنين » ؟ وهو خبير ويعرف كم يكلف من الجهد تنفيذ فكرة : مجموعة فيها أكثر من ٤٠٠ شخص فوق جدار عرضه ١٣٫٥ متر وارتفاعه ١٧ متراً .

لا يمكن أن يكون الجواب إلا واحداً : أدرك ميكيل انجلو أن سلسلة الجداريات غير مكتملة ، وأن الدراما العظيمة ينقصها نشيد الختام . وكي يضع النشيد الختامي الضروري قبل هذه المهمة الضخمة التي تبدو وكأنها فوق الطاقة ، والتي ستكلفه خمس سنوات من العمل المتوتر الذي ستولد منه أكبر لوحة جدارية في روما وأكثر الأعمال درامية لعهد الانبعاث .

من غير المسموح به - في رأيي ، في هذه الحال أن نفصل « المحكمة الرهيبة » عن التصويرات التي سبقتها أو أن نشرح الأعمال السابقة من دون « المحكمة الرهيبة » برغم أن فترة ربع قرن تفصل بينهما. محتمل أن ربع القرن هذا كان ضرورياً للفنان ليصل أخيراً إلى فكرة الدراما ، هذا الربع قرن من العمل الدؤوب ، من المواجهات المأساوية ، من المعاناة القلبية ، من الهزات الاجتماعية ، من الحروب ، وأعمال الحرق والفظاعات ، كاف كي تتوضح المأساوية البشرية بكل ضخامتها .

« المحكمة الرهيبة » . إنها تصادم خرافي مولود من خيال شخصية متناقضة . ما أبسط ذلك . كون ميكيل انجلو شخصية متناقضة يظهر في شهادات معاصريه ، ومن عمله الابداعي . القلب الذي أدمته الدرامات الشخصية يكون في الغالب أكثر قبولاً للدرامات البشرية وهذا معروف أيضاً . أما إبداع جداريات سكستين فيلزمه شيء آخر أيضاً عدا القلب الحساس والموهبة الجبارة . يلزمه بعد نظر كبير وفكرة عظيمة ، يلزمه ذلك

الذي يعتبره مؤلفون مثل بيرينسون وبرا زائداً . كانت الفكرة العظيمة ضرورية لخلق هذا العمل الكبير بقدر ما هي ضرورية المعارف التشريحية لخلق صورة .

الفكرة العلمية العبقرية يمكن التعبير عنها في أحيان كثيرة قانون موجز . يصعب إخضاع الفكرة الفنية العبقرية للقوننة . إنها تصبح فنية لانها تنمو في وفرة من الصور ، تكون معقدة في الأغلب ، وتكون أحياناً متناقضة ، ولا يمكن التعبير عنها كلامياً دون افقارها وتبسيطها . ومع اننا مضطرون إلى اللجوء إلى الكلمات فلا ينبغي أن ننسى انها مجرد انعكاس شاحب ومبسط لمقلوبه العمل الابداعي .

وكيفما نظرنا إلى جداريات ميكيل انجلو فانها ستبقى حتما في وعينا مطابقة لحكاية التوراة : خلق العالم الذي سيصبح مسرحاً لدراما الانسان ، خلق الانسان نفسه . أعمال الإنسان ، واخيراً اللحظة التي يدعى فيها الانسان ليحاسب على أعماله ، الفنان هو الذي جمع استطرادات الحكاية من أساطير كتابية كثيرة . ومن هذا الجمع تتكون وجهة نظر سوف ترن بقوة خاصة في الشرح . المجموعات التسع المركزية فوق السقف موحدة المعنى في مجموعات ثلاث نستطيع أن نسميها ظهور العالم ، ظهور الانسان . ظهور الخطيئة . الجداريات الأربع تحت زوايا السقف الاربع تمثل تطور باعث آخر مناقض للباعث على الخطيئة : التكفير . بهذين الموضوعين الاساسيين ترتبط التصورات الاخرى في السقف . فوق الدفوف والمناظير ينتظم اتجاهان واضحان : الرسل والرسولات في جانب يشيرون إلى درب التكفير على الجانب الآخر أسلاف المسيح الذي سيجلب الغفران والذي سيصير أضحية التكفير .

وها هي الدائرة تكتمل « بالمحكمة الرهيبة » . لا تكتمل بالصلب ، هذا المشهد المرعش لكنه مطمئن في الوقت نفسه ، ذلك لأن المسيح قد هلك من اجل خلاصنا . إنها تكتمل بنشيد ختامي من سفر الرؤيا عظيم

ورهيب عن الحساب الاخير . المسيح لا كضحية بل كقاض كلي القدرة ينتصب فوق جموع البشر رافعا يداً متوعدة بإشارة العقاب الذي لا يرحم .

من أجل هذه الخاتمة الضخمة والمصيرية للدراما ضحى ميكيل انجلو بخمس سنوات من حياته . من الصعب أن نحزر ما كانت طموحات العبقري لكن النتيجة تترك انطباعاً ضخما في المعاصرين . حين كشف الستار عن اللوحة الجدارية في ٣١ تشرين أول عام ١٥٤١ خر البابا بولس الثالث على ركبتيه مرتعشا وقال : « لا تهلكني يا إلهي بسبب خطاياي حين تجيء في يوم المحكمة الرهيبة » .

وميكل انجلو ، طبعا ، لم يصور هذا العمل لهدف واحد فقط هو إخافة البابوات ومواطنيه مع انه كان مؤهلاً لأن يرحمهم . كي نفهم المغزى الحقيقي لهذا المشهد من النشيد الختامي يجب أن نعود إلى مشهد الاستهلال . وكي نتعمق في « المحكمة الرهيبة » يجب أن نتذكر «التكوين» نرى في هذه المجموعة الجبارة الأولى إله المجد يفصل النور عن الظلام بإيماءة مقتدرة . وفي « المحكمة الرهيبة » نرى الشيء ذاته : المسيح يشير كي يفصل النور عن الظلام . والفرق هو انه في الصورة الأولى ثمة نور وظلام الفوضى وفي الثانية ظلام ونور الأعمال الانسانية وكل ما عدا ذلك من استطرادات حشرت بين المطلع والختام هو تاريخ لهذا الصراع الابدي بين النور والظلام ، وهنا تكمن الفكرة الاساسية لهذا العمل الابداعي الأثري ، وهنا الفكرة الموجهة للمبدع ، إذا كان يمكن التعبير بالكلمات عن فكرة فنية لأحد العباقرة .

النور والظلام ــ هما طرفا التصادم . لكنهما ليسا القوى الفاعلة في الدراما بل هو الانسان ينتصب بين هذين القطبين ، والانسان ، الحر بأعماله والممزق بالدوافع المتناقضة ، الانسان الساقط في مهاوي الخطيئة او السائر بمشقة نحو التكفير . معركة عملاقة مع نفسه ومن

اجل نفسه او ضد نفسه ، ذاك هو التصادم بين النور والظلام . حر في اعماله لكنه مسؤول عن اعماله ــ ذلك هو المخرج الذي لا رحمة فيه . درب الحقيقة ودرب الخطيئة يؤديان حتماً إلى العقاب .

كتب الكثير عن القوة الجبارة للشخوص في هذه الجداريات . بل وبإفراط كثير . ولم يكتب اقل من ذلك عن فجاجتها ووعيدها . فهايدن المسكين ، كما ذكرنا ، قد خشي من ان يتلقى رفسة من احد الرسل او إحدى الرسولات . ومع ان رومان رولان كان مفعماً إعجاباً فقد قال : « هذا عمل مخيف لا تستطيع النظر إليه بدم بارد إلا إذا لم تفهم شيئاً . إنه يخنقك ، إنه يلهبك . لا منظر ، لا طبيعة ، لا هواء ، لا رقة ، وتقريباً لا شيء انساني . . . هندسة لاجساد في تشنجات ، فكرة ، جافة، متوحشة ، قاسية ، مثل ريح جنوبية في صحراء رملية . لا زاوية صغيرة من الظل ، لا ينبوع لتبل ظماك . زوبعة نارية » .

كل واحد يتجه إلى العمل الإبداعي بمشاعر مختلفة ، لكن انطباعات مؤلف مثل رولان كما يخيل لنا تؤدي إلى تصوير مشوه قليلاً للوقائع . لقد واتر ميكيل انجلو فعلاً الايقاع المشهدي بسبب برودة معرفته كنحات تجاه هذا النوع ، وقد ذكر ذلك في رسائله . فلم يرسم الفنان ، إلا فيما ندر ، اي جذع او اية مساحة ما لم توظف توظيفاً ضرورياً للمجموعة . وكل ما سوى هذه الملحوظة الصحيحة مما اقتبسناه من رولان يصعب قبوله . ففي الجداريات رقة وانسانية ، بل ما فيها شيء سوى الانسانية وهي مذهلة في غناها . والمشاهدون الذين يرون في شخوص ميكيل انجلو قوة فجة فقط ويصلون إلى حسبانهم احادية في التعبير مضايقة ، يذكرون بالاوربي الذي يرى كل اليابانيين متشابهين . ضروري لا الانطباع العام وحده ولا الإعجاب وحده بل النظر المتاني والتامل المستمر كي يتم اكتشاف أن هذه الشخوص ليست رتيبة بل هي على العكس من ذلك تعكس بغنى كبير كل مقام الظروف الانسانية ، تشتمل على التأمل والانفعال العاطفي ، والسوداوية ، والفرح الحياتي ، الوداعة والتمرد ،

الرقة والغضب ، التعالي والتواضع ، السخط والإذعان ، الامل والخوف ، الانفعال والقنوط ، الجرأة والذهول .

يكفي أن نتذكر لوحة « خلق آدم » ـ وقد تكون الأشهر في المجموعة كلها ـ كي نرى اي تلوينات دقيقة للشعور الانساني قد استطاع المعلم التعبير عنها . ملمح إله المجد ملطف بالحب . وفي هذا الحب نلتقط رعشة ما من رعشات القلق ، فكأن الخالق يحزر التجارب اللاحقة والسقوط المقبل لوليده . وجه آدم اكثر جموداً من وجه مخلوق أوقظ من نوم عميق ولا يكاد يحركه شعور بالعرفان البنوي . الحوار الصامت لهذين النظرين ـ احدهما مهيمن ، والآخر مذعن ، الحوار الصامت لهاتين اليدين المدودتين ، اليد السيدة المقتدرة للخالق الذي يهب الحياة ، واليد الاخرى التي دون إرادة ودون قوة المخلوق المستيقظ على الحياة ـ كل ذلك في تناقض حاد مع شروح الكثيرين من المؤلفين الذين لا يرون في ابطال ميكيل انجلو سوى قوة عملاقية وتوتر عملاقي .

وبدهي أنه لا تهيمن في هذه الجداريات العواطف تحت الصوتية ولا التجارب الرقيقة . وبدهي أن الجو الأساسي هنا تحدده تفجرات عاصفة ، ومشاعر فجة ، ومواقف مأساوية . فهل نبحث عن السبب فقط في جهامة طبع فنان تجاسر على أن يكتب :« من يريد أن يجد نفسه وأن يمتع نفسه عليه الا يبحث عن التسليات والمتع. عليه أن يفكر بالموت ! لأن هذه الفكرة وحدها تقودنا إلى معرفة الذات » .

إن سبب الترنيم المأساوي المهيمن في جداريات هيكل سيكستين متجذر قبل كل شيء في المصير البشري نفسه. ليست نظرة المعلم السوداء بل جوهر الدراما البشرية هو الأساس لهذه الايقاعات الجهمة والحزينة. وعبقرية نظرة ميكيل انجلو تتمثل في انه نجح في الوصول إلى هذه الفكرة العميقة ، وادركها على اعتبارها مصدراً للجمال . الحقيقي . النضال المستميت ضد الظلام والفوضى ، السعي الذي لا يقهر إلى الظفر . صعوبة التماسك وسط الكوارث والانهيارات ، هناك في الأعلى نحو النور،

نحو ما لا يطال ، وفي الوقت نفسه هذا التوق إلى المثال ، ذاك هو واقع الانسانية والجمال الحق .

« المحكمة الرهيبة » هي ضرب من النتاج الذي يقول لنا إن الاهتمام بمواضيع المعاناة قد يجد تفسيراً جزئياً في مبدأ التصعيد . ووفقاً لتحديد كانت فإنه إذا كان الجمال « يفتن » فإن التصعيد « يثير » . وحين تثار بشيء فليس لزاماً أن يكون هذا الشيء جميلاً حتماً ، كي يشد اهتمامك . نقف في شارع حيث حدث حادث ما مع اننا نعرف جيداً أن النظرة لن تجلب لنا شيئاً جذاباً بل على العكس . إننا نقف إما بسبب من فضول تافه او تأثراً بمصير الضحايا وذلك تبعاً لما نمثله كأناس ـ ذوي ساقين أو بشـر .

إن نظرية التصعيد تحمل خاتم عبقرية كانت ، لكنها تحمل ايضاً احادية الجانب التي لديه . لقد درس كانت التصعيد من حيث مرتبته الرياضية او الدينامية . في الحالة الأولى يكون « التصعيد هـو الشيء الكبير اطلاقاً » والتصعيد في الحالة الثانية هو جبروت الفوضى الطبيعية ، كالأوقيانوس مثلاً « يشبه هاوية تهدد بابتلاع كل شيء . » وقـد حدد كانت ، عموماً ، ظواهر التصعيد في علاقتنا مع الطبيعة وفي تجربتنا تجاه عظمة الطبيعة ، في حين تهمنا تجارب أخرى كبشر .

ليس عسيراً ، طبعاً ، ان ننقل احكامنا من الاحداث الطبيعية إلى النشاطات الانسانية وان نبحث هناك عن سمات الجبروت والسـمو والعظمة . وهذا سيساعدنا على أن نفهم طابع إنفعالاتنا امام مظاهـر البطولة والفداء ، لكن لا يتضح كل شيء لأننا نعاني الإنفعال ايضاً امام مشاهد المعاناة وحيث لا وجود للبطولة .

فلنتمهل على الاقل في الارتفاع إلى جو السمو . الافضل أن نعود إلى مكان حادث الطريق . ففي نهاية الأمر يظهر دائماً موضوع المعانـاة كأذى كبير او صغير . والأذى دائماً يسترعي الاهتمام ـ سواء كان فضولاً

مبتذلا ً م تأثراً بمصير الضحايا . وها نحن في مكان الحادث . تل الجلجلة المشؤوم العاري . ضاحية مدريد ليلة التدمير الجماعي . ميدان هيوس الدامي بفعل التقطيع الضاري . المسكن العمالي الأصم في شارع ـ ترانسنونن حيث ترتمي في ضوء الصباح البارد جثث أناس قتلى . ماذا يجعلنا كالمخدرين أمام هذه المشاهد المعذبة التي سنتجاوزها من ثم سريعاً ، هذا إذا حافظنا على مزاجنا الهادىء والرائق .

ابسط الأمور ان نقول : الفضول . فعند حدوث مكروه يحرص الانسان على أن يعرف ما جرى . يراهن الفنانون المتوسطون على الحافز المثير للفضول إذ ليس لديهم ما يراهنون عليه سواه ، ولا تندر استفادتهم من فضول الجمهور . إن فرعون الذي كان يراقب من غير انفعال كيف يقطع حاملو الأخبار السيئة ، ولوط الزاني ببناته على خلفية الخراب والحرائق ، ومصارعي الثيران الذين يقيسون قوتهم بالدم في الصراع ، والفتيان الخيراء الجميلون الذين وضعهم التفتيش على المحارق ، وماري انطوانيت التي سيقت على عربة فظة إلى المقصلة ـ لقد استخدمت كل هذه المواضيع بنجاح امام الجمهور . ومعروف أن الصالون الرسمي في القرن التاسع عشر قد حمل لقب « مذبحة » لوفرة المشاهد الدموية المفرطة .

وأمثال تلك النتاجات تشير على افضل وجه إلى أن موضوع المعاناة بذاته ليس ذا اهمية كبيرة . فالمشاهد المطلع يمر بها دون أن يتوقف لان التنفيذ المبتذل يدفعه عنها ، والانسان لا يذهب إلى المعرض كي يشاهد المجازر لا اكثر . ثم إن الجمهور المطلع يشبع فضوله ويمضي ايضاً دون أن ينفعل باية معاناة جمالية اصيلة .

يبدو للنظرة الأولى ، وكأن مثل هذه اللوحات تحتوي على كل ما هو ضروري كي تعتبر نشاطاً اكثر رصانة . فالتصادم المدمر المحتوم موجود . وموجودة الخاتمة المخيفة . وموجودة الضحايا التعيسة . احقاً لا يثيرنا العبيد المصريون الذين قطعت رؤوسهم لشورغروس كما يثيرنا قتل

العائلة العمالية لدوميه ؟ الحقيقة انهم لا يثيروننا « ولا يعود السبب لكون الحادثة بعيدة جداً عنا تاريخياً ، بل لأنها بعيدة جداً كدراما عن احساسنا ذلك لأن تأليفها يبدو مربكاً لنا . وحين تدرك أنهم يريدون إرباكك لا ترتبك في أغلب الأحيان . فاللوحة لا تحتوي على سوى حادث وهمي ، وينحدر تنفيذها التشكيلي إلى المحاكاة المقلدة . ونتجاوزها .

لا نمر أمام حادث في الشارع بمثل هذه اللامبالاة ، فهو يترك في وعينا ذكرى تدوم فترة أطول . والنتاجات المأساوية الأصلية تشبه الحادث في الشارع من هذه الناحية تحديداً. فهي بطابع المشهد ، وبالمعاناة وبتنفيذها تخلق الثقة وتثير انفعالنا . وانفعال الشعور تعاطف . وهنا لب المسألة . ذلك لأن التعاطف هو الطريق الأقرب إلى التوغل في الانسان ، والفن كمعرفه انسانية محتاج ، تحديداً ، إلى هذه الطريق .

إن الإلهات روبنس الواقفات امام محكمة باريس يفتننا إن لم يكن بغنى الجسد فبالإيماءة المتمردة. وفينوسات تيتسيانو يمتلكننا بجمالهن . لا نفكر بالتوغل في المشكلات الروحية لهؤلاء البطلات لانهن ككل المخلوقات السعيدة من غير مشاكل . كل شيء لديهن على ما يرام فلا يبقى امامنا سوى التمتع . هن غير مختلطات بالأحداث . فهن انفسهن من غير تاريخ ، من غير ماض أو مستقبل ، هن محددات باللحظة الراهنة ، وقد حولهن الفنان الى أبد .

إن بطل الدراما أو المأساة ينمو امامنا بمقاييس اخرى : فهو ذو ماض ومستقبل لإن كل دراما ناجمة ، حتماً ، عن أسباب وستؤدي ، حتماً ، إلى عواقب . ومع أن الفن لحظة فإن الفنان يحكي لنا في هذه اللحظة تطور مصير انساني . ولا ينكشف هذا المصير كدرب حياتي في الزمن وحسب بل في العمق أيضاً ، كتعقيد في الطبع . والفن كمعرفة انسانية يكاد يستطيع أن يتناول الانسان بكل امتلائه من غير أن يدخل في الدراما . اما الدراما ، كما هو معروف ، فلا يندر أن يكون لها مقابلها المأساوي .

هنا الفكرة الرئيسية لموضوع المعاناة : التوغل في الانسان عمقاً ، كتركيب لسيرة حياتية ، وكظهور لطبع ، وكمشارك ــ بطل أو ضحية ــ في تصادمات أحد الازمنة . فحتى لو أن ميكيل انجلو لم يضع سوى جدارية « المحكمة الرهيبة » فإنه بهذه الجدارية يحملنا على أن نستعيد ذهنياً تاريخ الانسان المبكر بكامله ، المصور في جداريات سيكستين . فالخاتمة المأساوية توجه الذهن منطقياً نحو الأحداث السابقة : كما أن كل حدث يولد ، منطقياً ، التفكير بالخاتمة المحتومة . إن إحدى صور البروتريه لرمبرانت في شيخوخته لا تشبه صورة ملتقطة تواً بل تشبه فيلماً عن المغامرة الانسانية . فما يبدو ، للنظرة الاولى ، نهاية لمصير ، يحتوي في الجوهر تاريخاً كاملاً لهذا المصير . وما يتعلق بنا هو هل نستطيع أن نقرأه .

هذه الرؤية الكلية للانسان التي تقدمها لنا الدرامية لا تظهر في وعينا فقط للانسان المصور بل وفي الوعي ذاته . إن العمل الإبداعي الجاد بالنسبة للمشاهد هو ، دائماً وفي وقت واحد تقريباً ، درب متدرج الى العالم والى ذاته . وقد اجتاز الفنان هذا الدرب باتجاهيه ، لكن هذا لا يعني أنه انهى عملنا أيضاً . فبطابع استقرائنا وتأملاتنا ، خصوصاً ما لا يستسلم للارادة والرقابة من المشاركات في الذاكرة والخيال ، مما تكاد كلمة « المعايشة » لا توفيه حقه ، تتعلق كيفية ومقدار عبورنا الدرب الى عالم العمل الإبداعي والى ذواتنا . ولهذا ، فإن مشاهدين ذوي إمكانات ذهنية متساوية وتقبل متماثل يمكن أن تكون ردود فعلهم مختلفة جداً أمام عمل إبداعي واحد . إن علاقتنا بالفن هي نتيجة تراكمات كثيرة قد لا نحسب لها حساباً أحياناً .

ونتاج الدرامية هو اخيراً حافز على النشاط ــ الذهني أو الحياتي ، وذلك تحديداً لأنه يطرح معضلة ، وكل معضلة تتطلب حلاً . حين توحي لوحة ، ببساطة ، بأن الحياة رائعة تقول : الحياة رائعة ، إذاً كل شيء على مايرام . وإذا كانت تجربتنا الخاصة تقول شيئاً آخر يبقى علينا

ان نقرر ما إذا كانت اللوحة تخدعنا أو أن تجربتنا الشخصية هي استثناء مزعج بسيط . وقد لا تخدع اللوحة . ونكون مخطئين إذا نفينا حق وجود اعمال من هذا النوع . وذلك ، تحديداً ، لأن الانسجام والسكينة والجمال تزداد ندرة في الواقع ، والانسان محتاج الى نتاجات مثل « فينوس النائمة » لدجور جوني حيث كل شيء سكينة وانسجام . إن الأعمال المماثلة لا توجه ، قطعاً ، المشاهد الحساس نحو التهويم نعساً . إنها ايضاً تثير الحركة في نفوسنا لكنها حركة ذات اهتزازات اخرى .

والنتاج الذي يقودنا الى عالم التصادمات والعذابات يوجهنا بمزيد من الاقتدار الى النشاط . ولا يتعلق الأمر ، طبعاً ، بالنشاط الجسدي أو السريع . ليست اللوحة ملصق دعوة ولا نشيد مسير عسكري . لكنها تقوي عمل الشعور والفكر وتوحي لنا بمخرج محدد ، يمثل جزءً من تلك التراكمات التي تكون للطبع البشرى والمواقف البشرية .

لا يمكن ان تكون هذه التراكمات من طبيعة جمالية صرف ، فإذا خيل لنا أن الجمالي منفصل عن كل مغزى أخلاقي وفلسفي ومفرغ منه ، فإنه بالتالي يكف عن أن يكون جمالياً اي ينحدر حتى الاحساس الصرف ، ويتم الرجوع ارتداداً الى البيولوجيا . إن فن المعاناة لا يخرج من جو الجمالي بل هو على العكس من ذلك يظهر مدى وثوق ارتباط الجمالي بالأخلاقي . إن كل محاولة لفصم هذه الوحدة باسم خاصية ما نقية تعني ، حصراً ، جهلاً بالخاصية . وإذا استخدمنا المقارنات المحببة الى تن نستطيع أن نقول إن الفن هو نتاج للجمالي والأخلاقي كما ان الماء نتاج للأوكسجين والهيدروجين . إن خاصية الفن ليست في ان الجمالي يظهر في نوع كيميائي نقي بل في ظرف تلتحم فيه كل عناصر العلاقة في بناء جمالي عام . يتشربها ولا تكون موصولة به أو يخدمها . يتشربها ليس اوان خلق اللوحة ، بل حين تكون جنيناً ، ذلك لأن الجمالي وكل ما سواه مرتبطان عضوياً حتى في روحنا وفكرنا ، حتى على شكل

رؤيا . إن العالم الذي يفكك خدمة لأهدافه ، العناصر الجمالية والاخلاقية والفلسفية من العملية الشاملة للتفكير الذهني ـ التصويري يصبح نفسه ضحية لتجريداته منذ ان يتصور انه يميل حقاً الى أشياء منفصلة . فإذا اقر مرة انها منفصلة فإنه سيفكر في كيفية توحيدها وفيما إذا كان ينبغي أن يوحدها ، وفيما إذا كان لن يحطم نقاوة الخاصية الصرف إذا هو وحدها . إن الكوميديا التي يمثلها بعض المنظرين من أجل مسرتهم التنظيرية ، يصيرون ضحية للاقتناع بأن نفس المبدع هي سلسلة من الأدراج المنفصلة وفي كل منها محتوى دقيق .

إن خاصية الفن قد تدمر ، والأدق ، لن يتم بلوغها مع انعدام الكلية العضوية للتجربة الإبداعية ، وحين لا يصل الفرد الى الخيال والشعور الفني ، يحاول أن يبدع بطريقة ذهنية مستخدماً خياله الطفيف للبحث عن غلاف « امبلاج » تصويري لأفكاره . وحينئذ تمثل فعلاً كل المخاطرات بتدمير الخاصية وتبلغ الأخلاقية العقلانية ذروة الظهور كتعليم. إن أعمالاً على هذه الشاكلة ، وهي كثيرة في تاريخ الفن وقد وضعها في أحيان غير نادرة مؤلفون ذوو صيت لا تبرهن على أن العنصر الأخلاقي ليس غريباً عن الفن وليس مشاغباً فيه ، بل هي تشهد ببساطة على أن هؤلاء المؤلفين هم فنانون ضعفاء . ومن العبث أن تنتظر ايحاءات فنية قوية من فنان ضعيف . إن ما يستطيع تقديمه لك هو تعليمات اخلاقية في تشبيهات شاحبة للشخوص . جان باتيست غروز اكثر تقبلاً لأفكار ديدرو الجديدة من شاردن ، لكن لوحاته ، في أحيان غير نادرة ، هي رسوم مترهلة لافكار بدائية . لقد قرر إطاعة وصية الفيلسوف حول « بلوغ الأخلاق في الفن » فوضع لوحات تعليمية مثل « الاب يقرأ التوراة لأرلاده ». لقد تقبل لوي بولانجيه بيان الافكار والمواضيع الذي وضعه دولا كروا بكامله ، وكان في هذا المجال اكثر رومانتيكية من دولا كروا لكنه كان كفنان أصغر منه كثيراً . نتاجاته برنامجية لامعة . لكنها واهنة من حيث الفن . وليست الافكار هي المذنبة على اية حال . المصيبة في أن التصوير لا يصنع من افكار عارية .

إن صعوبة حل لغز « شيفرة » العديد من الروائع ناجمة ، الى درجة كبيرة، عن كوننا نسعى عن طريق العقل الى تفكيك الموضوع ووصف الخطة ، والفكرة الأساسية ، والتصورات الفلسفية والأخلاقية والجمالية كي نحدد الدور الدقيق لكل صورة تعبيرية من صور عناصر محتواها ـ وإذا بقي لدينا وقت ـ نقول بضع كلمات حول الخواص التشكيلية للبنية . إن الملقين الشكلانيين ، على العكس من ذلك ، يحللون ، بدرجة أكبر أو أقل من الفشل السمات التوليفية والتصويرية ، وأحياناً ، وفي دفق من الشهامة يذكرون شيئاً عن الموضوع وعن وجهة نظر المؤلف ، من غير أن تفوتهم ملاحظة أن هـذه في الواقع ، غير ذات اهمية للعمل الإبداعي . إن فساد التحليل الشكلاني محدد مسبقاً بالحقيقة الأولية حول ان الشكل لا يدرس كبناء تشكيلي وكمظهر لمحتوى بل كمجموعة من العناصر التشكيلية . إن التوجه العقلاني الى الجانب الفكري الموضوعاتي وكأنه موزاييك من أجزاء مكونة يؤدي ايضاً إلى الفشل لسبب بسيط هو ان العمل الرائع متعدد الوجوه وإذا لم نستطع قبوله وفهمه على تعدد وجوهه فإننا نخاطر بأن يسف كل تحليلنا نحو الفلسفة الغيبية العقيم . يبرز العمل الإبداعي كتأمل وتجسيد مثل الكيان الحي ـ من الداخل الى الخارج ، من اللب الى التفكك ، وتلك عملية كاملة لا علاقة لها ببناء بناية آجرة فوق آجرة ، مع أن البناية ليست نتيجة بسيطة لهندسة الآجرات ، بل هي وليدة فكر . وليس نادراً ، مع الأسف ، إسفاف دراستنا الى وصف الآجرات واحصائهن .

إن انعكاس اية معاناة انسانية مهما كانت دقيقة وواقعية ، يمكن للنتاج أن يحيط به ويكون مفهوماً ومحسوساً عن طريق مثل هذه المعاناة وحدها . ولهذا السبب فإن بعض الملقين ، الخبراء كفايـة في الدقائق التخصصية ، يقفون كجمهور في مستوى ادنى مـن مستوى المشـاهد العادي . فلديهم تنعدم المعاناة . إنهم يسخرون من الساذج الذي تدمع عيناه لدى عرض فيلم او يقف صامتاً امام لوحة مفعمة بالمأساوية . هم

يعرفون أن غاية الفن ليست الوصول إلى ما يبكينا او يضحكنا . فذلك هو هدف الوكلاء العامين المبتذلين .

صحيح . يصعب ان تظهر العاطفية كمعاناة جمالية ، إذ تنعـدم فيها ، احياناً ، اللحظة الجمالية : يكون رد فعل المشـاهد على الحدث المصور بالإنفعال نفسه الذي يرد به الفعل علـى الحادث ذاتـه . قـد لا يكون المعادل جمالياً لكنه انساني ، والانسـاني يمثل إمكانية الوصول إلى الجمالي . فإذا اختفى الإرتعاش العاطفي للمشاركين لا تستطيع بعض الافكار المعمقة وليست مؤهلة لان تحل محله . إن التحليلات العقلانيـة الجافة للمحتوى والشكل ، مع كامل احترامها للخصيصة لن تكشف لنا مغزى العمل الابداعي . إن التجريدات والتفكيك تكون ضرورية أحياناً للدراسة ، لكنها تكون مفيدة إذا احسسـنا مسبقاً بالنتاج بأكمله ، عن طريق الحواس ، والشعور ، والخيال . يمكن ان يرافق التفكير هـذه العملية من التقبل او ان يأتي متأخراً لكن لا يمكن أن يحل محل التجربة الانسانية الواقعية التي تظهر حتى عند المشاهد غير المدرب . إن الناقد الذي ليس لديه حواس متطورة أو قلب متجاوب او خيال قوي ومع كل اعداده الذهني يصعب أن يساعد الجمهور الذي يتجاوزه بتقبله الانساني التلقـائي .

المشاركة . نقول في حديثنا اليومي كثيراً « يا للانسـان المسكين ! » ثم نمضي كل منا إلى عمله ، ليس لأننا غير متعاطفين بل لأننا نشعر اننا غير قادرين على المساعدة ، او نبدو عاجزين لأننا لا نريد ان نعقد حياتنا. اللوحة ، هي بالمناسبة بيننا ونحن على احتكاك معهـا ، لا تسمح لنـا بالانسحاب بسهولة . فهي تبقى في وعينا ، شئنا أم ابينا ، تسبح ، غير مدعوة ، في ذاكرتنا ، تقلقنا لان مهمتها في ان تقلقنا . وفاعلية العمـل الدرامي تظهر في هذا الإيحاء المستمر . من تأثر بأطفال كولفيتس الجياع يصعب عليه أن ينساهم . هدف الفضول ليس في أن يصدمنا بل في ان يعلمنا الشفقة ، ويجعلنا غير مستكينين تجاه الشقاء في الحيـاة ، وأن يجعلنا أكثر شعوراً بالجمال .

وإذ ننظر ، مصيبين ، إلى الفن كانعكاس للواقع لا يندر أن نغفل حقيقة كونه ينجم أحياناً عن بواعث متناقضة : لا يقلد الحياة بل يحث الحياة على أن تقلده . لقد ظل زمناً طويلاً ضرباً من الرقية والسحر المدعو للتأثير في الاشياء والظاهرات. إننا ننظر إلى صور المغائر من العصر الباليوليتي الأعلى على اعتبارها أقدم ظواهر التصوير الفني والانعكاس. لكن النظر إليها من هذه الوجهة لا يوضحها إلا بنظرية الفن باعتباره لعبة ، التي لا توضح الشيء الكثير هي الأخرى .

نشأ النشاط الفني في بدايته كنشاط عملي في مجرى العمل ، وكانت مهمته أن يضمن صيداً موفوراً للقبيلة بوساطة قوة الصور السحرية للواقع فإنه لم ينشأ كي يماثل الواقع بل كي يؤثر فيه . هذا الطموح إلى التأثير على مجرى الحياة بوساطة الفن مستمر ويظهر في تجليات مختلفة وصولاً إلى فن الاشتراكية الثوري المعاصر .

يرى الريبيون أن ذلك طموح وهمي وأن الفن المعاصر اضعف من أن يؤثر على الأخلاق الإجتماعية، وكذلك كانت الصور الباليوليتية عاجزة في سحرها . يبدو وكأن التاريخ يؤكد هذه الريبية . إن التعريات الفنية للإغتصاب والاضطهاد التي صدرت طوال القرون لم تمنع الاغتصاب والقسوة من أن يتخذا أشكالاً افظع . إن جرائم النازية والعسكر الأمريكيين مثال كاف في هذا الصدد .

إن الأمر محير فعلاً إذا نظر إليه من هذه الزاوية . لكن ثمة زاوية اخرى للنظر إلى الامر وهي الاصح في نظرنا . إن جرائم الظلاميين بحق الانسانية لا حصر لها ، فعلاً ، ولقد تكاثف الظلام ، مراراً ، تكاثفاً لا يطاق وإذا كان لم يبتلعنا بعد فذلك راجع لوجود نور. وحتى مع اندفاع أغرب حالات التدمير ظلت الانسانية تتابع طريقها الوعر بفضل الروح الإبداعي الذي يوقف الفوضى ، وبفضل الأمل الذي يرمي القنوط . صحيح أن الظلامية قد اثرت مراراً على عالمنا المعذب ، لكن الصحيح ايضاً

انها كانت تنتهي بالهزيمة وكان ثمة دور هام للفن في انتصارات النـور الحماسية المتكررة هذه .

دور الفن . ودور المعاناة . كتب ميليه : « لو أن بإمكاني إزالـة المعاناة لما فعلت فهي تضطر الفنان إلى الابداع . » نحن بعيدون عن فكرة أن تصوير الحياة كعيد وضاء هي نتيجة حتمية لقصر النظر . قد يكون تعبيراً عن انجذاب إلى ظواهر محددة مع الإدراك تماماً أن الواقع لا يقتصر عليها . وكذلك هي حال الشعور الرفيع نحو الشقاء والعذاب فهو ليس دليلاً قاطعاً على الفهم الكبير . في العقد الأخير من السنوات ، خصوصاً، حظي بانتشار واسع ما يسمى «نتاج الكوارث» في الفيلم والرواية وبرامج التلفزيون . إنها نتاجات مكرسة لكل ضروب الكوارث مـن طبيعية أو متخيلة بدأت بغرق السفينة « تيتانيك » وانتهت بحروب بين الكواكب وصدامات المجرات . تنعكس في هذه النتاجات مخاوف الانسان العادي من المستقبل المفعم بالاخطار والمشاعر المسبقة لطبقة بكاملها وضعت أمام عتبة هلاكها التاريخي . وسواء أخاف المؤلف أولاً ثم أراد إخافتنا أم أنه يريد أن يكدس أقساماً من الخوف النووي الشامل فإن القيمة الفنية لمثل هذه النتاجات موضوع شك كبير في الحالين .

الخوف يبعث على التشوش والذهول . وهدف الفن على العكس من ذلك هو ـ أن ينقي الأرواح ويخلصنا من الذهول . لقد قال ماركس إن جميع الفلاسفة . حاولوا ، حتى الآن ، أن يفسروا العالم والمهمة هي تغييره . تلك هي مهمة الفن الكبير الذي هو كما رأينا ليس مجرد انعكاس الحياة بل هو أيضاً علاقة بالحياة تشارك في تطوير الحياة .

وبميزة الفن هذه يفسر وجود هذه المواضيع المؤلمـة والمأساويـة التي ، إذ لا مكان لهـا في بعض الميادين ، تكون مدعوة إلى ان تطـرح لا المعاناة بل المتعة . وبقدر ما يفهم عالم الانسان المعقد بكليته من قبل المبدع يتكون في هذا الفهم عنصر المعاناة . وبقدر سمو مثلنـا الأعلى في الحياة يكون ضرورياً وعي المسافة بين الحياة والمثل الأعلـى . وليس

المقصود هنا ، قطعاً ، أن ننتف شعرنا ونذر الرماد على رؤسنا . الفن الجاد لا يحتمل العويل غير المجدي ولا التمظهرات المعذبة . نعلم جميعاً أن الدرب إلى المثل الأعلى طويل ، إن لم نقل دون نهاية ، وإنه يتطلب الصبر . وإضافة إلى الصبر يحتاج هذا الدرب إلى الحركة . ويلزم للحركة كل من السرور والمعاناة . وإذا كان صحيحاً أن الانسان يسعى فطرياً إلى بلوغ الفرح وان يتغلب على المعاناة يكون صحيحاً انه كي تكون شفوقاً في المعاناة يجب أن تجرب الغلبة وان تسير إلى الأمام وان تساعد على تقصير هذه المسافة المحسوسة مرضياً بين الواقع والمثل الأعلى .

نمعن النظر إلى منظر شاعري لكورو وقد بسقت الأشجار بخضرة الربيع المفضضة ، والسماء الزرقاء الصافية تتمرأى في مياه البحيرة الساكنة ، نرتاح ونتمنى ان يبقى هذا الجمال البسيط وهذا السكون المريح وأن يظلا إلى الأبد .

وحين يظهر امام أعيننا احد المشاهد المخيفة ـ « المجزرة في هيوس» لدولا كروا ، أو « إعدام غويا » فإن بقاء المشهد يعذبنا . يتملكنا توتر داخلي يبحث عن تجسيد في حركة ـ حركة روحية ، طبعاً ، لا جسدية ـ وهذه الحركة هي رعشة التعاطف وهي في الوقت ذاته إندفاع للتغلب على المأساوية .

والهدوء يستدعي رغبة طبيعية في الحفاظ عليه . اللحظة الهانئة تدفعنا كي نهتف فكرياً كما في « فاوست » غوتيه :

الواه ، أيتها اللحظة ، توقفي !

لكن الزمن لا يمكن أن يتوقف ، ولا الحياة . ولا التناقضات التي تظهر باستمرار وتبحث من غير توقف عن حل والهدوء المرغوب بمثل هذه الخفة في التفكير هو في الواقع موت وهزيمة .

ومع ذلك نبحث عن الهدوء في حين تستثير المعاناة لدينا الشعور بالضيق. المعاناة في الواقع ليست مسالة مؤلمة وسوداوية بل هي معايشة فعالة تدفعنا إلى الأعمال ، إلى البحث عن مخرج . ولهذا السبب تحتوي من القوة الحيوية أكثر مما تحتوي قناعة الهدوء الطامح إلى الحفاظ على الوضع القائم ، أي على السكون . لا يلد الرضا شيئاً أبداً كل ما يخلقه الانسان هو وليد الظمأ ، والعذاب ، والمعاناة .

هذا لا يعني ، قطعاً ، اننا نرفض الفرح . الفرح ليس هو الرضا قد يعرف الانسان الفرح أيضاً في المعاناة ، لكنه لا يعرف الرضا أبداً . إننا نتكلم على الفرح القلق ، المرير والصامت وهذه الصفات لا تنطبق على الرضـــا .

تمثل اللوحة نافذة على دراما خلدها الفنان . يميل الناس إلى النسيان الفوري والتخلص السريع من التوتر العاطفي . وقد يكون ذلك ضرورياً ولازماً من وجهة النظر العملية ــ وإلا ما كان ممكناً أن تصمد الانسانية للجوائح التاريخية الكثيرة . ومع ذلك يجب أن يتذكر أحد ما . فاذا لم توجد ذاكرة فلن يوجد عقاب . وإن الفن الذي يصم قوى الظلام ويغني البطولة الانسانية هو شكل من أشــكال العقاب . إن المشـاهد المنكشفة لنا عبر نافذة اللوحة ليست دائماً مريحة كأحداث لكنها دائما ــ ذات محتوى ونبيلة كفكرة . وهل بإمكاننا أن نثمن نجاحاتنا وانتصاراتنا عنى طريقنا الممتد قروناً كثيرة إذا نسينا تجارب وعذابات الضحايا الذين ما كان ممكناً التفكير بالنصر لولاهم .

وإذا كان هذا السؤال لا يحتاج إلى جواب فهذا يعني ان سؤال : لماذا لا ينذر أن يعيدنا فنانونا إلى فترات قاسية من الماضي ، هو الآخر لا يحتاج إلى جواب. فلنتذكر فقط العديد من مجموعات سفيتلين روسيف الذي يبدو وكأنه قد قرر وفق خطة مسبقة الخوض في كل الأحداث الدرامية في تاريخنا الوطني . القسم الخطر من حرب صامويل ، ونفي البطريرك افتيميه ، كفاح المناضين ضد النير التركي ، مأثرة شيبكا ،

ماساة التفاضة ايلول ، ملحمة المقاومة ـ إذ نمت فوق هذه المواضيع سلسلة كبيرة من عشرات اللوحات الأثرية التذكارية لا من حيث الحجم بل باعتبارها مقولة أخلاقية وفنية في البطولة والتضحية .

تلك اللوحات ليست مفرحة فعلاً . وهل كان تاريخ شعبنا مفرحاً؟ اجل ، تلك اللوحات غير مفرحة . لكننا نخطىء إذا قلنا إن باعثها الاساسي هو العذاب . لا ليس العذاب بل البطولة ، لان ليس القنوط بل إرادة الغلبة ، لا ليست الهزيمة بل النصر ـ ذلك هو المعنى العميق لهذه السلسلة الاستثنائية ، ففي فرح البطولة تكمن ، حتماً ، المعاناة ، وليس ثمة نصر لولا الاستعداد للتضحية بالنفس .

إن النظر إلى فننا من زاوية النظر هذه يظهره فن معاناة في غالبيته لكنها معاناة من وجهة نظر أخرى . يتعلق الامر بالعذابات التي تبرز لدى التحقق . من المطمئن جداً أن نقول إن هذه العذابات توجد أساساً في فترة تعلم السير وبعد أن يتعلم التلميذ السيطرة على دقائق الاختصاص ويصير ماهراً يرضيه فعل الإبداع كثيراً .

امثال هؤلاء الماهرين غير قليلين . مقبول أن ندعوهم البارعين في الفن ، إنهم اناس لهم عين مدربة ، ويد واثقة ، يسيطرون بثقة على آلة تسجيل من وسائل التعبير ويستطيعون من غير جهد استخدامها عند الحاجة ووفقاً لها . إن عملية الخلق عند امثال هؤلاء المؤلفين ـ إن لم تكن مزعجة ـ فهي ينبغي أن تكون ممتعة . انهم يشبهون الراقص على الجليد الذي يستطيع ان يرسم بسهولة أشكاله على الجليد ولا يخشى السقوط ، لأنه يتهرب من الأشكال التي قد تعرضه للسقوط . لقد كتب اوديلون رودون بشأن هذا الصنف من البارعين : « الفنان الذي وجد أسلوبه غير ممتع لي . ينهض كل صباح باطمئنان ويتابع بسلام وعدم إكتراث ، عمله الذي بداه امس . اظن انه يضجر في اثناء ذلك . إنه يطبق الدرس مثل عامل حي الضمير ولا يعرف لحظات الاشراق

المفاجئة السعيدة . وهو لا يعرف القلق المقدس الذي منبعه الأرق والمجهول . فهو لا ينتظر شيئاً مما سيحدث » .

الابداع الحق هو ضرورة ومعاناة . قال بايرون : « الحاجة الى الكتابة تعنف لدي كعذاب يبحث عن مخرج . وهذا ليس متعة قطعاً بل إن التأليف الأدبي ، على العكس من ذلك . هو عمل شاق بالنسبة لي. » ومضى توماس مان أبعد اذ اعلن في « تونيو كروغر » « إن الأدب ليس نداء بل لعنة » .

ولان الحديث يدور ، بسبب او من غير سبب ، حول الإلهام تستخدم هذه الكلمة تعسفياً ، احياناً وتخلق أحيانا لدى الجمهور انطباعا بأنها تتعلق ، ان لم يكن « بإنارة من فوق » فبابداع تلقائي يكون اسهل بقدر ما تكون الموهبة أكبر . ودون حاجة الى ان نبحث الان عن تعريف للالهام ، ودون ان نرفض وجوده علينا أن نتذكر الحكمة القديمة « قد تلهم الآلهة الشاعر قصيدته الاولى لكن عليه أن يخلق الثانية » .

وسواء اكانت ثمرة الالهام ام لا فان الصورة الاولى للعمل الابداعي تأتي من الخيال . قال انغر : « يجب ان تروا بالعينين وبالروح كامل الشكل الذي تريدون تصويره ، ويكون التحقيق بعد ذلك تنفيذاً بسيطا لذلك الشكل الذي امتلك وسوغ . » يؤكد تيودور روسو : « يجب ان تخلق اللوحة مقدماً في رأسنا . الفنان لا يخلقها على القماش بل يميط الستور التي تحجبها » .

وللاسف ، فإن « المخلوقة مقدماً » لم تخلق بعد وان اماطة الستور ليست بالعمل الميكانيكي . لقد حاول دوغا ، كما هو معروف ، أن يكتب قصائد . وبينما كان يشكو ، مرة ، لما لارميه عذاباته الشعرية أعلن الفنان :

– وتكون لدي حينئذ افكار كثيرة !

أجاب مالارميه :

ـ لكن القصائد ، يادوغا ، لا تصنع من أفكار بل من كلمات .

أراد مالارميه ، في المناسبة ، أن يؤكد أهميـة المادة الكلاميـة في استعمالها وتبعيتها للفكرة . فلن تتحول الفكرة أو الصورة الى عمل إبداعي الا بامتلاك المادة . ومهما بلغت درجة مقدرة الفنان فانـه ، قطعاً ، لا يتعامل بترسانة من أشكال الصور الجاهزة التي ، تكفيه كي ينفذ هذه الفكرة أو تلك . إن مثل هذه الترسانة أو السمة قد تكـون فقط لدى مؤلفين توقفوا عن التطور وهـم يتعاملون وفـق الضرورة بالأدوات التي بلغوها . ان كل فكرة جديدة تتطلب خلق أشكال تصوير جديدة ، وهي لا تكون أبداً في كمال الصور التي تحوم في الخيال . ان السعي الى مطابقة التجسيد مع الرؤيا هو احدى اختبارات المؤلـف الكبرى ، وهو يرافقه الى آخر أيامه . ذلك لان الرؤيا تكون دائماً اكثر لمعاناً واكثر اثارة من تصويرها على القماش . فالاولى تولد حرة وتلقائيا من الخيال ويجب أن تبنى الاخرى في العالم المادي بوسائل مادية خشنة

كتب هيغل : « الاسمى والافخر ليس شيئاً في درجة لا يعبر عنها ، بحيث يحمل الشاعر دائماً في نفسه ، شعوراً أعمق من الذي يضعه في نتاجه . إن نتاجات الفنان هي القسم الأفضل منه ذاته . » والقسم الأفضل ليس قطعاً « ذاك الذي يبقى مطموراً في روحه » .

هـذه الكلمات تعارض بخشونة التجربة الإبداعية الحقيقية . لا غرابة . فإن منظراً صار بمقدوره ان يصوغ كلامياً أفكاره باكبر قدر ممكن من الدقة قد يستطيع بصعوبة ان يفهم مخاطر الإبداع التصويري .

ليست الصور « مشاعر » وحسب ، إنها اقل من ذلك أيضاً ـ فهي قياسات منطقية . إنها نزوات تتبدل باستمرار . ومن الصعب ان تذعن لسيطرة المادة ، وحين تذعن اخيراً يفلت منها شيء ، كي يبقى ، ولو

جزئياً ، « مطموراً في الروح . » وبهذا المعنى فإن الشاعر سولي برودوم اقرب كثيراً الى الحقيقة من الفيلسوف الكبير :

حين اعطيكم هذه القصيدة

لايعود قلبي يميزها

فالافضل يبقى في داخلي

وافضل قصائدي لن تكون مقروءة

بلغ تيتسيانو قمم المهارة فقال إنه مايزال « بعيداً عن أن تصل اليد والفرشاة إلى التطابق مع الافكار الهامة » ، التي تملأ « روحه وعقله » .

إن طريق البارع يتحول إلى تقليد لنفسه ، ويصير خالياً مـن المفاجآت كما أكد رودون ، لكن هذا يعني انه يخلو ايضاً من المفاجآت المزعجة . إن الطريق إلى المهـارة الحقة تكثر عليـه المباغتات المـرة ، والأهم ، إنه لا يعدنا بأي مرحلة نهائية للنصر يمكن أن نصل اليها لاهثين وسعداء مثلنا مثل العداء الجيد إذ يفوز بقصب السبق . فالمهارة لاحد لها ، وهذا نعرفه عن الماهرين انفسهم . ترتفع متطلباتك بقدر ما تبلغ المزيد من الأشياء ويزداد الهدف ابتعاداً بقدر ما تتحرك نحوه .

شكا دوغا في السنوات التي ابدع فيها اقوى مشاهد عروض الباليه ومناظر من ميدان الخيل فقال : « لا استطيع بأي طريقة ان انهـي لوحاتي . . كيف يسحب كل شيء طويلاً ، وكيف تسقط سنواتي الجميلة الاخيرة في الإعتدال ! اشكو كثيراً من حياتي البائسـة » وبعد عقد من السنين ، في مرحلة نضج المهارة يتذمر المصور : « كل شيء يسير ببطء لدى الأعمى الذي يريد أن يجعل نفسه يقتنع بأنه يرى شيئاً » .

وتكثر في مراسلات كلود مونيه عبارات عدم الرضا عما تم بلوغه وعن نفسه : « انا في اقتم حالة من حالات الشعور ، تصويري متناقض .

وهو لايصور سوى العذاب ! لا تنتظروا مني أعمالاً جديدة ، كل ما اعطيته ، مدمر ، مكشوط ... اية حياة بلهاء !.. » وفي رسالة أخرى : « استطيع أن أقول ، مرة أخرى ، إنه بقدر ما أذهب بعيداً يصير أصعب علي أن أقدم ما أشعر به . وأقول : الانسان المفرط بالثقة في نفسه هو وحده الذي يستطيع أن يؤكد أنه أوصل لوحته إلى النهاية . أن توصلها إلى النهاية فذلك يعني أن تصنع لوحة تبلغ الكمال ، أما انا فأعمل كثيراً ، ابحث واجرب ، دون أن أتحرك إلى الأمام تقريباً ، وإنما افنى » . ويقول ايضاً : « كم أشعر بالمرارة لانني لا استطيع أن اعرض هذا العام «زنبقات الماء» .. قد اكون مفرطا في القسوة على نفسي لكن ذلك افضل من أن اعرض أشياء متوسطة . إنني أؤجل هذا المعرض لا لانني اريد أن اعرض أشياء كثيرة : الحقيقة أنني املك القليل جداً من الأعمال الجيدة التي يمكن أن أزعج الجمهور من أجلها » .

وحتى السيد « انغر الرباني » الدوغمائي الواثق من نفسه ، الذي لا يتزحزح عن مبادئه حتى في تعظيمه لرافايلو . حتى هذا الانسان الذي يبدو وكأنه غريب عن كل الشكوك يحمل شكوكه وعدم رضاه المكتوم : « كل خطوة أخطوها إلى الأمام نحو فهم الطبيعة تقنعني بأنني لا أفهم شيئاً . بقدر ما أزداد اقتراباً من العظمة والكمال أصل إلى الحتمية المؤلمة : حتمية أن أقيس رحابة مالم أبلغه . أنا أحطم أكثر مما أخلق » .

كان اوغوست رنوار قد تجاوز الاربعين من عمره حين كتب إلى ديوران روبل : « أنا مثل تلميذ . تريد أن تكتب شيئاً أجمل على ورقة جديدة فاذا ... بقعة حبر . ما أزال في مرحلة البقع ... » .

ويشكو سيزان : « صرت شيخاً .. لن استطيع التعبير عن نفسي . لست راضياً عن النتائج المحررة .. » وقد سأل المعلم من ايكس قبل وفاته بقليل : « هل سأبلغ الهدف الذي أسعى إليه والذي تبعته طويلاً جداً ؟ اتمنى . وما دام الهدف غير مطال سيدفعني الوضع المرضي القائم إلى حيث لن تأتي النهاية أو إلى حيث أن اخلق ما هو اكمل مما قد

خلقت ، كي ابرهن على صواب نظرياتي .. انا شيخ ومريض . لكنني اقسمت على أن اموت والفرشاة في يدي .. »

ويهتف أوديلون رودون : « لو تعرفون كيف يسيطر علينا هـذا التصوير الملعون ويحيلنا إلى أسرى له . تستلقي ليلاً كي تنام بشعور من الراحة ، وانت مسرور لان عملك قد نجح . وفي الصباح الباكر ، في ساعة العقل الرزين والتحليل ترى كم هو كثير ما ينبغي أن تصل إليه ، وتبدأ تعمل من جديد وانت تأمل بلوغ المزيد . وهكـذا دواليك حتـى آخـر الايام . يا للفنانين الفقراء ! » .

كتب جورج روو الذي ظل يعمل بداب طوال اكثر من ستين عاماً حكمة إلى ناقده جورج شارنسول : « لا تصورني مع مشعل مدخن للتمرد او الرفض ، كل ما قدمته توافه ليست ذات شأن . صرخة في ليـل . نشيج مكتوم . ضحك اصم . في العالم الوف والوف من غير المعروفين من العاملين الاجدر مني الذين يموتون كل يوم تحت ثقل العمل » .

ليس ضرورياً الاستمرار في تقديم الأمثلة مع أن ذلك غير عسير . علينا الا ننسى أن الأمر غير متعلق بالاخفاقات ، ولا بالناس الفن يبحثون عن طريقهم دون جدوى ، بل يتعلق بمبدعين رفيعي المستوى. الفن الكبير يتطلب ، اغلب الاحيان ، جهداً من المشاهد وجهداً غير قليل من الفنان نفسه ، وليس العمل غير الدائب ، وليس الصبر القليل وليس الثبات القليل من الطبع تجاه خيبات الأمل وامام هذا الهدف الذي يبتعد ابداً وهذا كما قال رودون ـ حتى آخر الايام . فلنتذكر أن آخر الكلمات التي غادر بها فان غوغ العالم هي : « من جديد الفشل ... لا نهاية للشقاء » كلمات الم وقنوط يقولها الفنان الذي بلغ نجاحه اعلى القمم في الفن . في الأزمنة الجديدة .

لكن القمة تعرف من قبل الآخرين ، من قبل الأجيال التالية وليس من قبل المصور نفسه الذي لا توجد لديه سوى قمة واحدة هي تلك التي تبتعد وتبتعد ولا تطال ، قمة الهدف النهائي المستحيل .

إن إنسان التعقل النثري العملي قد يقول : « أيصعب عليهم أن يرفضوا ! لا احد يجبرهم على أن يصنعوا فناً . » إنه لقول منطقي حقاً. لكن منطقاً آخر يهيمن في جو الإبداع ، قد يبدو لوجهة نظر المألوف منطقاً عبثياً ، لكن وحدته هنا شرعية . وطوال زمن التأرجح بين الفن والموت أدرك موديلياني أن رئتيه المريضتين ظامئتان إلى هواء بوغا ، وأن أعصابه المنهكة تحتاج إلى الراحة ، وأن بقاءه في باريس يساوي الهلاك، ومع ذلك يعترف : « جو باريس وحده الذي يلهمني . أناشقى في باريس، لكنني لا استطيع العمل في مكان آخر » . .

وكتب إدوارد مونك في فترة العذابات النفسانية : « أن أصوّر فذاك مرض لي ونشوة . مرض لا اريد أن انجو منه . ونشوة اريد أن أصونها » .

مرض ونشوة . معاناة ومتعة ، متعة غير سهلة . متعة ممزوجة بالألم . متعة مرة . ومع ذلك فهي رعشة سعادة من إشراق مباغت ، من استبصار مفاجىء ، من إحساس لا يوصف بانك قد لمحت لحظة واحدة السر الكبير ، وأنك ستكشف للناس شيئاً ولو غير كامل من السر الكبير. ذلك لأن الفنان يفكر بالأنسان ما دام يفكر بالفن . وما يبدو لنا كالتوق الهوسي إلى الفن هو في الجوهر حب للانسان . قال فان غوغ : « لا شيء اكثر فناً من أن تحب الناس » .

وهكذا تنغلق الدائرة ، وبتعبير أدق ، تتقدم صعداً على الحلزون الأزلي : يغفل الفنان المتعة في سبيل المعاناة ويصل إليها من جديد عبر المعاناة ، وقد يكون هذا النوع من الفنانين هو الأقرب إلى المتعة الأكثر دواماً ، والأكثر أصالة وإنسانية ــ إنها متعة الرعشة القلبية السامية وبعد النظر الفطري .

والمشاهد ؟ ماذا يكسب من كل هذا ؟ ما حاجته إلى هذه المشاهد غير المريحة وقد خبر بنفسه المزعجات التي تقع كل يوم في حياة الأرض وتمتلىء بها بلاغات وكالات الأنباء .

لكن المشاهد يكسب شيئاً هو الآخر ، إذ أن النتاجات تغنيه ويحظى الكثير منها باستحسانه .

يوجد في الواقع مشاهدون مختلفون ، كما يوجد فنانون مختلفون. ثمة اناس ـ وليسوا قلة ـ يفضلون مشاهد مونيه ، والأجساد العارية لرونوار أو زهرات فانتين لاتور اللطيفات على نتاج يعبر عن الضيق والقلق او المأساوية بغض النظر عن كونه « ابسنت » لدوغا ، أو « مستشفى في آرل » لفان غوغ ، أو « غرونيكا » لبيكاسو . هذا طبيعي ويجب الا يضايقنا . إن الموقف من العمل الإبداعي يتعلق بطبع المشاهد وبمستواه الجمالي التشكيلي . قد يوضح الفن لكل انسان ولا يجوز أن يغيظ احداً .

سيكشف المشاهد المتأني حتى في المواضع غير المفرحة نبعاً غزيراً للمتع إذ ، كما قال روسو ، لا ينجم الرضى عن الموضوع . إن قدرة الفنان على خلق نماذج انسانية لامعة ، وترتيبها في المسافة ، وعلى تحويل اللون الجامد إلى مادة تصويرية ـ هذه القدرة تستميل وتقنع بغض النظر عن الموضوع المؤلم . بعض الدارسين الغربيين يسامح عن طيب خاطر روو على حماسته للبواعث الإجتماعية من اجل غناه التقني وتعقيد النسيج اللوني .

اجل ، سيكتشف المشاهد المنتبه حتى في النتاج المأساوي ينبوعاً للمتعة في تجليات المهارة الرفيعة . لكن المشاهد الحساس سيذهب ابعد من ذلك ويحصل على المتعة ـ المعقدة فعلاً والمتفردة التي لا يندر أن تكون متعبة ـ حتى في إيقاع اللوحة الدرامي . فأمام امثال هذه اللوحات يشعر الانسان أنه اكثر انسانية . فامامها ، تحديداً ، يحس انه لا يتلقى وحسب بل يعطي شيئاً من قلبه ايضاً . ولقلب الانسان نوعية غريبة إذ يغتني بقدر ما يعطي .

الانسان غير المؤهل للمعاناة الروحية الحقة يكون في الوقت نفسه غير أهل للمتعة الروحية الحقة . فبالمعنى الروحي تكون المعاناة والمتعة اثنين يكونان واحداً .

قال القدماء إن زفساً بكى كي ينمو القمح . في هذه الصورة الساذجة تكمن حقيقة عظيمة — حقيقة أن المعاناة قوة إبداعية . لا ينال شيء دون ضحايا . وعلى كل قضية جديدة أن تسير على درب المعاناة .

نقول أحياناً إن فن التصادمات الانسانية والدرامات هو فن جهم وليس الأمر كذلك تماماً . الحقيقة هي أنه كالعالم الكبير منحوت من الظلام والنور . فلو انتفى النور لما استطعنا النظر إلى ظلمات الدراما . لكن من أين ، في الجوهر ، يأتي الألق الذي يضيء هذه الرؤى الموجعة ؟.

قال مونتيتشيلي مرة : « أنا مصدر الضوء ، انا أضيء (المسرح.) » هذه الكلمات لا تصدق على مونتيتشيلي وحده . يمكن أن توجه إلى بعض اعمال يوجن كارير المتأخرة حيث صور الفنان فيها كما في السابق زوجته وأطفاله لكنه فعل ذلك مع نبرة الحزن والألم مستشعراً نهايته الوشيكة. كأنما الإضاءة ليست فيزيائية بل كأنما قلب الفنان هو الذي أضاء هذه الوجوه البشرية ، وكأنه يطلقها من الظلام . وإذا ظهرت لنا ، بطريقة ما، عكرة ومسكوبة في قالب فذلك لأن العالم يبدو لك هكذا حين تنظر إليه خلل الدموع .

في نتاجات الفن الكبيرة والدرامية يأتي هذا الضوء النابع من قلب المبدع لينير المأساة البشرية ويحيي إيماننا بأن ثمة في ناحية الظلام ويجب أن يكون ثمة أمر آخر ، نوع من شاطىء للخلاص ، فحتى اوقيانوس الظلام لا يمكن أن يكون بلا نهاية ، فاطول ليل ينتهي بنهار .

* * *

بصدد الجميل والقبيح

نعرف جميعاً أسطورة بجماليون الذي نحت صورة امرأة جميلة فعشقها لجمالها . هذه الأسطورة هي ، بمعنى ما ، تنويع لأسطورة زافكسيس الذي رسم عنباً بلغ رسمه له حد الكمال فصارت الطيور تأتي كي تنقره.. الطيور تطير إلى العنب والرجال إلى النساء الجميلات، والإبهام الفني ينافس الطبيعة بالجاذبية والواقعية .

كان فنانو العصور القديمة يلهمهم الطموح إلى تصحيح الطبيعة ، إلى خلق جمال أكمل . كتب أرسطو أنه « يجب تقليد المصورين المجيدين: إنهم يصلون إلى الشبه في صورهم « بورتريه » وفي الوقت نفسه يصورون أناساً أجمل . » يبدو أن هذا السعي إلى التجميل لم يكن دون نجاح ، فالنحت القديم قد اعتبر بعد قرون كثيرة مثال الروعة . والسعي نفسه قد ألهم إلى درجة كبيرة معلمي النهضة « فينيرا النائمة» لجورجوني و « دانايا » لتيتسيانو هما سيدتان مريحتان على كل حال. أما « عذراء سكستين » لرافايلو فما كان لها أن تحظى بمثل هذه الشهرة لو لم تكن عذبة المنظر . لم تحظ أية من والدات إله غريكو بمثل هذا الاحترام ، لكن علينا أن نهرب من المقارنات فهي تربة زلقة جداً .

وعلى كل حال يبدو وكأن تذوق الجمال الجسدي قد تراجع بعد عهد النهضة إلى المستوى الخلفي ، بل لقد أغفله بعض المعلمين : إنه شذوذ يصعب تفسيره حقاً : يرفض الفنانون إمكانية أن يضمنوا بأيسر السبل وأضمنها صداقة الجمهور بوساطة أبطال وبطلات ذوي مظهر خارجي جميل . إن أكبر المبدعين ـ غريكو ، فيلا سكتس ، هالس ،

رمبرانت ، فيمر وشاردن وغويا لاتثيرهم هذه المعضلة . كأنما قد بقي هم الجمال افنانين من الدرجة الثانية ابتداء من غفيدوريني وانتهاء ببوشيه وفراغونار .

صحيح ان الكلاسيكيين الزائفين يتذكرون ، فيما بعد ، الجمال وكذلك الرومانسيون . الرومانسيون باندفاعهم نحو المثالي ــ وهذا طبيعي تماما .. الرومانسيون ــ دون أي شيء آخر . لكن ، أي رومانسيين؟قد يكونون في هذه الحال ــ اولئك الذين من الدرجة الثانية مثل لامي . بولانجيه ، أوديفيريا . إن بودلير الذي عرف دولا كروا عن قرب يقدمه لنا على أنه « نبيل » نموذجي فاتن . ويدهش الشاعر لان هذا الرجل الفطن الجميل قد أبدع فن أشواق لا تطاق ، وفظاعات وعذابات : « كل ابداعه قنوط ، مذابح ، حرائق ، وكل شيء (هنا) يعتبر شهادة ضد البربرية البشرية الابدية التي لاترحم المدن المشتعله المدخنة ، الضحايا المقطعة ، النساء المغتصبات ، حتى الإطفال المرميون تحت أرجل الجياد أو تحت سكين الأمهات الفاقدات عقولهن ، كل هذا الإبداع يشبه نشيداً رهيبا وضع على شرف القدر والعذاب الذي لايطاق .

يجهد بودلير لتفسير عربدة القسوة هذه بازدواجية ما لدى دولاكروا فيقول قد يكون هذا الرجل الأرضي قد أخفى شيئاً « بربرياً » ــ « فوهة بركان غطيت بذكاء بباقات الزهر » .

واليوم ، إذ نستطيع ، إضافة إلى تفسير بودلير ، أن نعتمد شهادات اناس آخرين، واهمها يوميات الفنان نفسه، يصعب علينا أن نقبل فرضية الشاعر . إن دولاكروا ، بعيداً عن التوهمات ، لا يمثل لنا فوهة بركان للشهوات البربرية بل هو نفس متزنة جداً يسيطر فيها العقل على الشعور بحزم . واكثر من ذلك ، فإن هذا الرسام الذي أعتبر في زمنه منجذباً بعواطفه إلى حيث يحطم باستمرار قواعد الحرفة ، يبدو في أحيان غير نادرة منفعلاً اكثر ما يكون الإنفعال بقضايا الحرفة . قال له مرة احد المعارف : « لماذا لم تكن البارحة في السفارة البريطانية ؟ إذن لرأيت

تاليران يتكلم مع ولنغتون .. اية لوحة! » وأجاب الفنان : «هذا بالنسبة للرسام، ببساطة، رجل يرتدي الأزرق يقف قرب رجل يرتدي الأحمر.» وقد أسر في مناسبة أخرى إلى تلميذه اندريو : « لو احرزت معرفة بدليون لاشتريت ايضاً القليل بقرش » .

إن عقلانية دولا كروا وامتلاكه الدائم للقضايا الحرفية ، وخصوصاً التي تخص المجموعات واللون لا تعني قطعاً ان المواقف المتوترة والدرامية كانت بالنسبة له مجرد سبب لعرض حل هذا الأمر التشكيلي أو ذاك . وتلك المشاهد الدامية التي أدهشت بودلير ليست تعبيراً عن ميل غير مدرك إلى البربرية ، بل هي نتيجة لموقف اخلاقي وجمالي واع تمام الوعي . ولأن الرجل فطن ، تحديداً ، ومتزن ، لأونه . تحديداً ، يحب الجمال والانسجام فإنه ، دولا كروا ، يشعر . دون حدود ، بكل شيء يدمر الجمال والانسجام . ولهذا . كما لحظ بودلير نفسه ، فإن تصوير دولا كروا هو اتهام فريد ضد « البربرية البشرية » ضد فوضى الشهوات الدنيئة ، ضد الجشع والقسوة والاضطهاد .

ومع ذلك ، أين هي صورة المثل الأعلى ؟ أهو ميديا التي يمتلكها الظمأ إلى الانتقام ، أم هن النساء المنذورات للقتل في«موت ساردانابال»؟ ماذا بقي من جمال القديم أو جمال النهضة النقي المطمئن ؟ النهضة ، اجل النهضة ـ لا سواها . ولكن اية نهضة ؟

امرأة تسير بخطوة سريعة واسعة على المساحة العارية . لا نعرف لماذا تتحرك ولا إلى اين ، وإذا قبلنا إنها تهرب فأسباب ذلك كافيةوبادية للنظر . تدب على الأرض كل البشاعات الجهنمية الممكنة ، شياطين صغار وأسماك لها أرجل . وبعيداً إلى اليسار ، الهاوية ذاتها وقد فغرت شدقها ،أما إلى اليمين فكثرة من البشر المسلحين يقف أحدهم ضد الآخر في احتدام الافناء الذاتي . وأبعد من ذلك تحترق الكنائس والحصون ، وابعد ايضاً يشمل الافق كله ضوء الحرائق الأحمر العكر .

كأنما العالم كله قد شمله اللهب وضراوة الدمار . اما المرأة فقد احنت جسدها إلى الأمام وهي مسرعة في دربها . ليست هذه فينيرا أو عذراء. هذه هي « المجنونة غريت » لبروغل .

النهضة .. بيتر بروغل .. وبانوراما للهول ، يرن أمامها نطق كلمة « جمال » كسخرية جوفاء . لأي سبب شرع المعلم يخيف المشاهد بدلاً من أن يفتنه ؟ يرى بعض المفسرين ان من الافضل أن يتجاوزوا هذا العمل ويذكرونه ببساطة كي يقفوا عند أعمال أيسر تفسيراً « جيناي » ويكتفي آخرون بشروح بدائية وساذجة : المجنونة غريت هي « المرأة الشريرة التي يخشاها الشيطان نفسه . » . (فلامان) وهي رمز « للشر الأنثوي » عموماً (ديني) ويرى آخرون في البطلة « تجسيماً للوضاعة » (غروسمان) ويرى آخرون أنها تخص شرحاً فريداً للكيمياء بكل خواصها. (فان لينيب) ويسأل آخرون هل هذا «كناية عن الحرب ام عن الجبروت الأنثوي الذي يلجم حتى العفاريت؟ » لكنهم حين لا يجدون جواباً يليحون بيدهم ويختمون الكلام بالقول إن « اللغة التشكيلية التي ابرز بها الرمز تهمنا أكثر كثيراً من الرمز ذاته (بربون) وقد صار ، عموماً ، معروفاً لدينا تباين آراء الاختصاصيين الذين يزعم كل منهم انه يمتلك مفتاح اللغز ... القبيح هو أن المفاتيح مختلفة والقفل واحد » .

« المجنونة غريت » هي فعلاً نتاج صعب ، وهذا لا يعني أن لكل تفسير بائس الحق في الحياة . يكفي أن نعير بعض الاهتمام إلى العصر الذي أبدع فيه بيتر بروغل الشيخ (١٥٢٥ ــ ١٥٦٩) كي نقترب ولو جزئياً من مغزى العمل الابداعي. إنه الزمن الذي اكتسح فيه جيش المحتل الاسباني فيليب الثاني فلاندريا . علاقة النتاج بأحداث العصر الدامية واضحة وضوحاً كافياً كي نسأل كما سأل جاك بيوس : « بماذا هي منشغلة هذه المرأة العملاقة الشريرة ؟ هل تجسد الكذب وإقفار المشاعر البشرية .. ام انها تنظر ، فقط ، إلى العالم الذي غرق في النار والدم بعد أن عبرت المرأة ؟ إنه تصوير شرير حقاً للمرأة . وهو تفسير تافه

لغريت « العملاقة » التي بدت عملاقة لبيوس لانها مرسومة في المستوى الأمامي لا لسبب آخر .

يؤكد بعض المؤلفين الاكثر حصافة ان اللوحة تمثل « إتهاماً من نوع ما ضد الجور الأجنبي » (ميشله) وان المجنونة غريت تجسيد « للقسر والاغتصاب » (مينيرت) يبدو لنا التوكيد الأول على صواب . الثاني مجرد ومستحيل . كان من الممكن أن نقتنع بتفسير ميشله ، خصوصاً ، او اخذنا بملحوظة مارسيل بريون : « فلنكف عن الإفراط في عقلنة فن بروغل ، فهذا تصوير قد يكون على اقل ما يكون روحانية وعلى اقل ما يكون عقلانية . » لكن ليست لدينا الاسس كي نوافق على مثل هذا الرأي ونرى من المناسب ان نذكر بأن صديق بروغل اورتيليوس قد قال في حينه شيئاً مخالفاً : « في كل نتاجات (بروغل) يوجد دائماً من الفكر اكثرممايوجد من التصوير » .

اللوحة دون شيء آخر هي « اتهام ضد الجور الأجنبي » فهل هي هذا وحسب ؟ في مثل ذلك الزمن تقريباً (١٥٦٢ ــ ١٥٦٣) قدّم المعلم لوحة أخرى ومماثلة (انتصارات الموت) إنها مماثلة لكنها مختلفة . وفي هذا الاختلاف ، تحديداً ، ينبغي أن نبحث عن حسم المسألة التي تعنينا. الكابوس في « الانتصار » ليس اقل شراً ، لكن لا شيء ملغز هنا : انسكلوبيديا مصورة للأهوال ترن اكثر رهبة مما في الأولى بقدر ما يمكن ان تكون الرهبة . الموت يمتطي جواده الاعجف ويليح بمنجله قائداً جماعة من الهياكل العظمية المسلحة بالرماح . لقد مرت عاصفة الدمار من طرف إلى آخر بهذه المساحات المدمرة تاركة وراءها الخرائب والجثث ولم تهدأ بعد العربدة الجهمة ، فالناس والهياكل العظمية يتواجهون في صدام عنيف ، تشتعل محارق ، والسماء اكثر جهامة من دخان الحرائق. لقد ذكرت هذه اللوحة ميشيل ، ذات مرة ، بميدان القتال عند فيردين، واليوم يقرنها بيالكوني بمعتقلات الموت النازية . وتتوافر المشاركات البلاغية التي تدفعنا إلى الخلاصة ، إن الهول الذي انتفض بروغل ضده لم يتبدد مع مرور القرون بل تنامى .

يجد بعض الدارسين في « انتصار الموت » تأثير ايرونيموس بوسخ . ويمضي آخرون ليبحثوا عن مصدر للتأثير حتى في باليمو (فريسك في بالاتسو سكلافاني .) وهذا لا يمنع لوحة بروغل من ان تكون منقطعة النظير . لم يحدث سابقاً ولم يحدث لاحقاً ان اجتمع الهلاك والموت في مثل هذه البانوراما المرعشة . فتجاه هذا العمل الإبداعي ظهرت الضراوات المصورة من قبل دولا كروا في « مذبحة هيوس » حادثاً ثانويا صغيراً . فوق سطح غير كبير جداً (١٧ر١ × ٦٢ر١ م) رسم المعلم متهذه الكابوسي الذي ينتقل فوقه النظر طويلاً بين العديد من المناظر العبثية التي تقتضي الصبر من اجل « قراءتها » . ومع ذلك فاللوحة تختلف كلية ، من حيث الرؤية وكمنظومة، ومن حيث التنفيذ التشكيلي. إنها رؤيا في إيقاعات بنية وسائلة ، إيقاعات الارض المحروقة والحرائق حيث نبرات الأزرق الضارب إلى الخضرة تؤكد جداً جو الهاوية . امام هذا التسجيل للكارثة ، امام هذه الحكاية المصورة لنهاية العالم تبدو الكارثة الغربية البرجوازية البضائعية ـ المرئية والمسموعة ـ سطحية وميكانيكية .

وكما هو واضح ، ولو مجازاً ، من الموت وجنوده الخياليين من الهياكل العظمية ، فإن بروغل ينقل الخارق إلى الواقع ويتمثل لنا هلاك البشرية كقدر عال . في « المجنونة غريت » تبعد القوى الخارقة ـ هلاك الإنسان من فعل الانسان نفسه ، فهو نفسه الوحيد المسؤول عن مصيره فاللوحة تتحول من التورية حول نكبة فلاندريا إلى فكرة حول المصير البشري ومأساويته . فالصورة الرمزية للموت تختفي . يظهر بدلاً منها شخص محدد ـ المجنونة غريت .

يلح مينرت على ان غريت هي « روح الاضطهاد والاغتصاب مزودة بأقصى الجبروت الانساني ولا تعرف اية رحمة . » ويخبرنا ديلغوا ان « غريت تزعق بأغنية المستعبد . . إنها تحمل بنشاط مختلف الغنائم من

نهب اعمى ، دون أن تأبه بالدمار الشامل المتعطشة له . شعل الحريق تضيء من كل جانب ما دمرته .

اما إن غريت تزعق ، واغنية المستعبد ، تحديداً ، دون سواها، فمن الممكن شرحه فطرياً ، مع أن الأمر موضع جدال النقاد ، إذ أن الرسم فن صامت ومهما اصخنا السمع فلن نسمع صوت الأبطال وكلماتهم . أما توكيد أن كل هذه الحرائق التي تشمل كل المدن والتي تضيء الأفق من طرف إلى الطرف الآخر هي من عمل امراة واحدة . ومجنونة فيبدو على شيء من المبالغة ..

يركز اكثر الدارسين اهتمامهم ، أساساً ، على هذه المرأة المجنونة، ولا يهتم بعضهم إلا بها . هذا الاهتمام البارز سببه اسم النتاج ودور غريت على اعتبارها الشخص المركزي في اللوحة. وقد لا يكون مفيداً جعل هذا الدور مطلقاً . فإذا لم تدرس صورة البطل مع الظرف المحيط بها فمن الطبيعي أن تفقد معناها . في حين ان الظرف المحيط — من دون صورة غريت — لن يفقد محتواه بل سيتحول إلى شيء يناسب جداً « انتصار الموت» . إن النشاط الأساسي ومن ثم إن المعنى الأساسي قائم في الاستطرادات المنتشرة حول صورة المرأة ، وهذا لا يعني أن صورتها ثانوية . يبدو جلياً أن الفنان يعطي بمغزى مفتاحيا محدداً للشخص الغريب ، أما المغزى المفتاحي الشامل لمعرفة كل ما تبقى : فرادة تصوير البطلة فأمر جزئي غير ذي شأن من المأساوية يوجهنا إلى طابع المأساة الكبرى .

إن المعنى الشرير الذي رسمه الدارسون للمجنونة غريت يعود الى وجود بعض الملامح الخارجية : الدرع ، السيف المشهر الى الامام ، حمل الغنائم ، التعبير الخاص للوجه ، واخيراً الخطوة الواسعة التي تبدو كالمتوعدة والتي تسير بها المرأة — كما يؤكدون لنا — الى الجحيم مباشرة . لكن تحليلاً اكثر عناية قد يظهر لنا أن هذه العناصر لا تحمل المعنى الذي يضفيه عليها الشارحون .

هل زين الفنان المراة بعدة الحرب كي يجعلها رمزاً للغزو . هذا الرمز غير ضروري عموماً لان الغزو مصور في اللوحة مباشرة وبوضوح كامل بالجنود المتكاثرين في الزاوية السفلى اليمنى من اللوحة . فبقوة اي منطق يمكن ان تحسب امراة محلية من بسطاء الناس ممثلة للجيوش الاجنبية ؟ ما هي ، في الجوهر ، هذه المراة الاسطورية غريت ؟ لا شيء سوى ما نسميه « حمقاء القرية . » إنها قروية مجنونة ، يحتمل انها لا تأبه لكون مواطنيها يشقون ، وبها تخيف الأمهات اطفالهن في أسوأ الاحوال . ويبدو ان النقاد يريدون إخافتنا ايضا . ونتيجة للتخيلات النقدية تحولت غريت الى رمز للانوثة الاصلية « التي تأتي منها كل الشرور » بل والى « تجسيد للشر » .

الابسط والاصوب ان نقول إن المجنونة قد تكون على هذه الهيئة العسكرية لانها أخذت درع وسيف غاز قتيل وقد تكون اخذت ما اخذت من بيت مهجور دخلته بنفسها . ويبدو جلياً جداً ان غريت لا تهاجم – كما يريدون اقناعنا – لاننا لا نرى من قد تهاجمه ولا لماذا يمكن ان تستطيع الهجوم . إذا كان ذلك من اجل الغنائم فالمجنونة تحمل منهـا الكثير ولا تستطيع أن تأخذ المزيد . وإذا كانت المراة تنطلق بخطوة واسعة فذلك ليس لانها تمضي الى الهجـوم – كما يصرون على التوكيد – بل لانها مسرعة للهروب مما يحيط بها من اخطار . وإذا كان للوجه منظر غريب بالفم نصف المفتوح والنظر المثبت فليس ذلك تعبيراً عن القسوة بل عن ضعف العقل والخوف . وفيما يتعلق بأبواب الجحيم المشرعـة لا يمكن . ببساطة ، تفسير لماذا يحسب الشارحون أن غريت ذاهبـة الى هناك ، في حين يبدو جلياً انها تتحرك في الأعلى على المستوى الامامي بعيداً عن الجحيم وسوف تتجاوزه بعد بضع خطوات ما لم يامرها احد نقاد الفن بتغيير الاتجاه . واخيراً ، نقول بين قوسين إن هذا الشدق الجهنمي بشياطينه الصغيرة لا يبدو مخيفاً إطلاقاً . إنه غير مؤذ ، إذا قورن بالاهوال المنتشرة حوله .

وإذا حللنا عناصر اللوحة الاساسية ، دون فكرة مسبقة . وإذا اعتمدنا على اللوحة وحدها ، لا على من قال وما قال ، فإننا سنتوغل الى مغزاها . دون أن يكون ضرورياً ان نحلل في كل مشهد جميع تفاصيله التي ينظهر بها بعض الدارسين ولعاً خاصا . جاهدين على تفسيرها برموز فولكلورية او بريبتوار الكيمياء ويسمحون لانفسهم بإغناء محتواها بنزوات خيالهم الخاص .

الصورة المفتاحية هنا هي حقا صورة المراة . لكن الجنون الخطر ، الجنون الكبير في جوهره ليس في لمراة بل في العالم حولها . كل هذه البانوراما الجهنمية المضاءة بنور دموي ، بالحرئق والمعارك والعقوبات والموت هي بانوراما الجنون البشري ، الجنون المرعب الذي تسرع المجنونة غريت في الهرب منه . يقول المثل ، إن المجنون يهرب من السكران .. والوضع ، في المناسبة ، اكثر مأساوية : المجنون يهرب من عقلاء وصلوا بجشعهم وقسوتهم الى الهذيان المحموم الكامل .

إن النظرة السطحية الى اللوحة ، كأنما تقودنا الى درامتين منفصلتين متوازيتين وتكادان لا تتصلان : دراما إنسان مجنون ودراما عالم مجنون . وهنا تحديدا يصل بروغل في الجوهر الى تركيب عجيب لا يتمكن منه سوى مبدع كبير إذ يستطيع ان يجسد النظرة الحكيمة في عمل فني غير مألوف : لقد قدم لنا جنون العالم وكأنه منعكس في نظرة امرأة صيرها الخوف نظرة زجاجية . لقد صور المعلم هذه الفوضى الواقعية والجهمة من تفجرات الاغتصاب الممتد حتى الأفق المشتعل بلهب الحرائق لكن صورته محبوكة مع رؤى دماغ مشوش .. من هنا ـ هذا الشدق الفاغر كفم انسان للهاوية ، من هنا أعين البناء الزجاجية التي تلاحق حركة المراة ، من هنا ـ هذا الامتلاء للوحة بكل ما هو ممكن من الهولات ، الامر الذي يفسره بعض الشارحين بتأثيرات بوسخ ويفسره آخرون برغبة المؤلف بتجسيد القوى الشيطانية . اما بشأن التأثيرات فينبغي أن يكون لها حافز اكثر جدية من التقليد الطارئ على المبدع

الأصيل . وأما بشأن القوى الشيطانية فهي متمثلة بكثرة في « انتصار الموت » بجماعة من الهياكل العظمية القاتلة دون ان يلجأ بروغل هناك مرة واحدة الى تلك الكائنات الخيالية الهجينة من الشخوص التي تطير والأبنية ذات العيون البشرية التي تحتل المشهد في « المجنونة غريت . » ولا نرى تفسيراً مرضياً سوى ما اشير إليه : قدم لنا بروغل جنون الناس منظوراً اليه عبر نظرة امرأة مجنونة ، لقد صور المجنونة غريت هاربة في ذعر أمام جنون العالم .

بعد أن انهى المعلم لوحته بسنة ولد شكسبير في الغرب من المانش وقد صاغ ، بعدئذ بكثير ، بالكلمات الفكرة التي عبر عنها بروغل بالصور : « الحياة تاريخ يرويه أبله ، وهو مملوء بالصخب والحدة ، ودون اي معنى . » إنها فكرة غير مغرية إطلاقا لكنها لا تستوفي موقف الفنان . إن المجاز الذي في « المجنونة غريت » بكل وقعه التشاؤمي ــ مأخوذاً في سياق القضية الكبيرة ــ سرعان ما يمثل لنا تنبيها اكثر مما يمثل صيغة للقنوط . إذا كان بروغل قد ارانا ، دون أن يراعي شعورنا ، قوة الشر المدمرة فهذا لا يعني ، قطعاً . انه يعتبر الشر كلي القدرة . ففي الوقت الذي صور فيه « انتصار الموت » ابدع المعلم لوحة « دحر الملائكة المتمردين » . الملائكة المتمردون هم قوى الشر بالذات وقد صورهم الفنان مغلوبين ومرميين الى مهاوي الجحيم من قبل أرواح النور الجبارة . إنه يؤمن بأن النور أقوى من الظلام ، لكنه يعرف أيضاً أن الإيمان الخامل غير أهل لان يقودنا الى الخلاص . فاذا خلق مشاهد رؤاه المتجهمة فلكي يفيد ايماننا بالواقع . إن صور الخير المتوهجة في « دحر الملائكة المتمردين » هي يا للأسف ، أكثر ترهلاً ، من حيث هي إيحاء تشكيلي ، من كابوس « المجنونة غريت » .. وهذا واقعي تماماً : الشر يصور بالسجية واما الخير فيرسم على الأغلب بالخيال .

ونعود من جديد الى الموضوع الذي انطلقنا منه حول القبيح والجميل أو ، إذا شئتم ، حول الواقع والمثل الاعلى . نحن على استعداد

لنتقبل كون الفنانين المشهورين ـ لفقدان الخيال أو لأسباب أخرى ـ ليسوا ميالين الى أن يقدموا لنا صوراً فاتنة مبتكرة ، بل يفضلون أن يعكسوا ما يرونه . لكن الا يوجد أناس لا يرون سوى الأشياء القبيحة ؟ وهل كان بروغل أعمى الى هذا الحد عن رؤية الجمال ؟ وإذا سأل أحد : « اعمى ؟ تذكروا فقط تلك الحاشية الرائعة لأزمنة السنوات الأربع » وإننا لنستطيع القول بدورنا : « أجل ، لكن تلك مناظر . فأين جمال اناسه ؟ إن شخوصه حتى في المشاهد الهادئة الحياتية وليس فقط في الرؤى الكابوسية هم بدائيون ، أجلاف ، دون أن نتكلم على الشحاذين المعاقين ، والعميان ، والفتيان البليدين الذين صاروا بدينين بفعل الاستلقاء والكسل ، الذين يبدو كأن المصور يستمتع بجمعهم .

الحال هي كذلك إلى حد ما . ومن الصعب إنكار انه توجد في الحياة صور انسانية اكثر جاذبية بكثير من تلك التي اختارها العديدون من الرسامين واسترعت انتباهنا . نحن موافقون على أن من غير النادر أن يواكب الجمال القبح في الحياة ، وإذا كان يجب إظهار تصادمهما فمن غير الممكن أن يظهر احدهما وأن يصمت الآخر . لماذا إذن يرينا بعض المؤلفين القبيح وحده ، والقبيح دائماً ؟

إنها مسالة عويصة ، يقتضي فهمها سؤالاً آخر : ماهو الجميل فعلاً وما هو القبيح ؟ لكن هذا يعني أن نعيد كتابة علم الجمال بكامله أو على الاقل ان نعيد تلاوة ماكتبه آخرون . ويا لها من حرفة مفيدة ، إذ تلزمني سنوات على الاقل كي اتصور أن باستطاعتي أن اكتب علم جمال جديد ، وأن أجد شيئاً مصطنعا اشرح به في المستقبل كتباً مدرسية غريبة . إذا أردنا الكلام ، فالأفضل أن نتكلم على النتاجات . فالمعضلات ـ دون أن نهدف إلى ايفائها حقها ودون أن نرفعها إلى منظومة ـ لن تهرب منا . انها في النتاجات ذاتها .

• • •

نستطيع في كل حديث يومي أن نستخدم كلمتي « قبيح » و « منفر » كمترادفتين ، أما في علم الجمال فلا يمكن الخلط بينهما لانهما مختلفتان كفكرتين . القبيح هو شذوذ عضوي ولهذا فإن الفكرة المطابقة له تحتوي تقويماً سلبياً ذي طبيعة جمالية صرف . اما المنفر فلا يرجع حتماً إلى الماهية ، ولا يحصر قطعاً بالماهية ، ولهذا فالفكرة المطابقة له تشمل ماهو أكثر من التقويم الجمالي . ويعبر عنه دائماً بالارتباط مع الاخـلاق .

القبيح ليس غير الجميل تبسيطاً . ثمة اناس كثيرون غير جميلين ، بمعنى انهم لا يغطون تصوراتنا عن الكمال الجسدي ، لكننا لا نتجاسر على القول أن اكثر الناس قبيحون . فالقبيح عدا انه لا برضي ذوقنا الجمالي يستثير تقويمنا السلبي لانه يصدم ، لانه يدخل في تناقض حاد مع تصوراتنا عن الجمال . ومع ذلك فإن هذا الشيء الذي يصدم نصادفه كثيراً منعكساً في الفن . والاكثر مفارقة هو اننا لا يندر ان تكون ميالين إلى احتماله هنا ، في الفن . ان الفقير كفازيمودو الذي صوره فيكتور هيغو في « والدة الإله الباريسية » منفر جسدياً وصار مرادفاً للقبيح . لكننا مستعدون لأن نغفر للمؤلف والبطل ، إذ نعرف اي حب نقي وقوي يكنه قلب هذا المسخ . غير لانداير يصور هو الآخر في لوحة « الشيخ وحفيده » نموذجاً بشعاً جسدياً . وجه الشيخ مرشوش بالثآليل وهي كثيرة التجمع فوق انفه الضخم اللحيم . لكننا هنا ايضاً ، مستعدون للمسامحة . فالحفيد محبب جداً ، ووجه الشيخ مضاء بنور من الحب يوضح لنا على الفور . ان الفنان أراد بلوغ تضاد كبير المغزى ليظهر لنا ان المعاناة الداخلية الجميلة قد تجمّل اقبح الوجوه . نحن راضون عن الجد وعن شهامتنا تجاهه ، وقد نكون راضين اكثر عن كوننا حزرنا فكرة الفنان .

تتعقد الامور حين لانستطيع ان نجد اي مبرر عقلي لان يصور المؤلف القبيح . وفي مثل هذه الاحوال يمكن أن يوجد ايضاحان منطقيان لا اكثر : الاول هو ان القبيح في الفن له ما للجمال من الحق في الوجود . تلك هي وجهة نظر المدرسة الطبيعية التي ترى أن كل ماوجد

في الحياة يحق له الوجود في الفن . إن زولا ، كما هو معروف ، وبعض اتباعه المتاخرين ، خصوصاً ، لم يكفوا عن امدادنا بالتفاصيل القبيحة وذلك ليدللوا على موضوعيتهم تجاه المادة الحياتية . الإيضاح الثاني هو إن القبيح في نظرنا ليس قبيحاً ، اطلاقاً ، في نظر المبدع . يحكون أن سيدة انكليزية كانت تنظر إلى مشهد في حضرة كونستيبل قالت : « كم هو قبيح هذا البيت ! » فأجابها الرسام : « كلا ياسيدتي ، لايوجد شيء قبيح. لم ار شيئاً قبيحاً طوال حياتي » .

اوصى اينغر تلاميذه : « احبوا الحقيقي فهو الجميل . فلنعلم عيوننا أن ترى جيداً . . إذا اردتم ان تروا هذه الرجل قبيحة ، فانا أعرف انكم ستجدون المبررات لذلك ، لكنني اقول لكم : انظروا اليها بعني وسترونها جميلة » . وقد اعلن ميتر لينك بالروح ذاتها : « لو قل خوفنا من الجمال لرغبنا في أن لا نجد في الحياة سواه . ذلك لأنه لا يوجد في الواقع سواه » .

إن هذا الموقف كوجهة نظر فنية وكممارسة إبداعية للزمن قد عبر عنها بمزيد من التفصيل اوغوست رودن : « كل شيء رائع في الطبيعة بالنسبة للفنان الجدير بحمل هذا الاسم ، لان عينيه كما تتقبلان الحقيقة الخارجية كلهـا كذلـك تقـرأان ، دون عذاب ، كما في كتاب مفتوح . الحقيقة الداخلية كلها » . ويرى رودن أن لا قبيح في الفن سوى مايعارض الصدق . وعلى العكس ــ كل صادق جميل . ويرى النحات من جهة اخرى أن الصادق مميز والمميز يظهر بمزيد من الوضوح في عدم الكمال ، في التشويهات ، في القبيح ، وإلى هذا الحد يظهر القبح أكثر جوهـرية ونبلاً من الجميل على اعتباره مادة . وهذا التناول يجد تعبيره الفني لا في التظاهرات القوية للقبح مثل « العجوز هولمير » فحسب بل في العديد من الأجساد العارية الاخرى ايضاً وقد نحتها رودن عامداً في تمظهرات غير جميلة وغير لائقة كي يوحي لنا بأن الشيء ما دام طبيعياً فهو جميل . يمثل لنا احد الاعمال النحتية رجلاً رفع في اندفاع شعوري حبيبته على يديه . . ليست المراة غـير جذابة جسدياً وحسب بل هي ملتوية بتمظهر غير

جمالي ، إذ وضعت راسها بين ركبتيها ودفعت عجيزتها . وقد اسماها الفنان عن قصد : « انا جميلة » وكأنه يريد أن يسبق تقويمنا ..

لقد اسخطت تظاهرات القبح هذه الجمهور المحافظ في حينها . ثم الفها الناس وما عاد النحات قادراً على إغاظة الذوق الطيب لأنه توفي عام ١٩١٧ : وفي عام ١٩١٧ ذاته ظهرت نتاجات مؤلفين شبان تمثل اعتداءات أفظع على الجمال . إثنان من هؤلاء المؤلفين — اوتو ديكس وجورج غروس قد يساعداننا على التوجه الأفضل في مسألة القبح في الفـن .

اوتو ديكس من جيل اولئك الفنانين الذين سيتجلى لهم القبح في احـداث الحرب العالميـة الأولى مع القـذارات والفظاعات والضحايا البشرية التي لا لزوم لها . أن كابوس الحرب هذا سيلاحقه مدى الحياة ، أما الضراوات النازيـة وأهوال الحرب التي تلتها فسوف تكمل ما هو ضروري كي يقوى الى الحد الأقصى شعور الفنان المأساوي النبيل . أما ما يعنينا فهي الحصيلة الابداعية . ودون أن نقلل من المكانة التي احتلها ديكس في تطور الفن الالماني يخيل لنا ان هذه الحصيلة غير جريئة من بعض الجوانب .

إذا أمكن الحكم وفق الاتجاه العام لهذه القضية وجب القول إنها مستوحاة من فكرة الكشف عن قبح العالم الرأسمالي بقروحه الاجتماعية العضال وتناقضاته التي لا حل لها . صور ديكس عاهرة عارية ذات وجـه منفر فردت فوقه ابتسامة مشوهـة وسماها « فينيرا الأزمنـة الرأسمالية . » وهو يقدم لنا التصادمات الطبقية الدامية (« متراس » « معركة الشارع ») ويقدم السمات المهلكة للبرجوازية (« وفي المقهى » و « المرآة والحنش ») ويستخدم مراراً مقارنات للتضاد بين رفاه السادة وبؤس المسحوقين . وإذا نحينا جانباً ردود فعل الكراهية التي كان الفنان يستطيع إثارتها فكأنما كل هذا لا يثيرنا .

لماذا ؟ لانه يخيل لنا أن القبح هو بذاته يكاد لا يوقظ شيئاً سوى الكراهية . نحن لا نفكر قطعاً بالتضامن مع بعض الجماليين البرجوازيين واقل من ذلك مع المنظرين النازيين الذين اتهموا ديكس بأنه يفتري على الانسان ويشوه الواقع ، ويقضي على الفن . نحن نرى ان نوايا الرسام واضحة تماماً ونشاركه إياها الى حد بعيد . لكن الفن لا تصنعه النوايا . ومصيبتنا هي في أن ديكس قد افرط في حماسته في حفر الحوش الخلفي للمدينة الكبيرة كي يرينا العهر (« بيت عمومي » « نساء شارع »، والسفلس (« المسفلس » و « لاعبو الورق ») أو الجريمة (« قاتل ــ سادي ») والمصيبة في أن يرى أولاً الأعراض الخارجية الجلدية للقبح دون أن يصل الى العمق الاكبر للكشف الفني .

في الوقت الذي شرع فيه ديكس يدرس الإنحطاط الإنساني كان فنان آخر ، عمل في الاتجاه ذاته ، ينهي طريقه على الأرض . ففي عام ١٩١٨ مات عن ٢٨ عاماً الرسام النمساوي ايغون شيله . كان لشيله أيضاً عين حادة على القبح وكانت لديه الشجاعة الكافية ليقدم ما يراه بدقة لا ترحم . وقد أثارت بعض صوره لنساء الشارع الشجار وسط مجتمع فيينا الطيب . لكن شيله استطاع أن يعطي قيمة روحية وجمالية لهذه الأجساد المتلوية بألم أو المتراخية تعباً ، وكأنما استجوبت وشوهت من قبل مجتمع غير انساني عاملها كأدوات للمتعة تستطيع أن تستخدمها وليس ضرورياً أن تشفق عليها . نستطيع أن نرى مخلوقات بشرية مصورة وحالات خمود بشري وسوداوية ، ومآزق حياتية . نكاد لا نستطيع أن نقف لا مبالين أمام الايحاء العاطفي لهذه الأعمال الابداعية المجسدة بفطنة فنية رائعة ، وقبل كل شيء بخط كفاف تعبيري مقتدر يهتز بقوة حيوية ، غير متعمد وفريد ودقيق دقة بارعة .

هذه الدراما عن الاهتراء البشري والسوداوية والعذاب التي توقظ لدينا الشعور المرضي بمازق المصير البرجوازي ستجد تجسيدها اللاحق بتناولات تشكيلية أخرى لدى فنان مثل باسكين . لكن ديكس بعيد عن

مثل هذه التفسيرات بسبب من توائمه النفسي ووسائله التعبيرية .. إنها وافرة الى حد الافراط احياناً ، لكنها واهنة تطبق رسمة موجزة لواحد مثل شيله . يتعامل الفنان بسخاء مع الخط ومع الصوغ الظليل المضاء ، وهو مشغوف بالتفاصيل الصغيرة الكثيرة عدداً ولا يبخل باستعمال لوحة الألوان بكل تلويناتها — وكل هـذا من حقه طبعاً لكن التصوير يصاب بالبرد والسطحية ويصاب في حالات كثيرة بالتصادم تسجيل القبح وكشكل تشكيلي . قال ديكس : « اريد أن أرى فقط ما يوجد — الخارج . ويتم بلوغ الداخلي تلقائياً . » والداخلي ، طبعاً ، لا يطال تلقائياً . وحتى حين يطال فهو قبيح دائماً وحتماً ، إذ لا يوجد في الخارج ذاته سوى القبح .

وإنني ليغريني القول إن عدم أهلية ديكس لاثارتنا جمالياً يعود الى طبيعته . لكن هذه ليست طبيعية . الطبيعية تقضي بتصوير كل شيء بموضوعية واحـدة في حين أن ديكس يختار القبيح اكثر من سـواه ، وبانجذاب يجعلنا نظن ان ذلك يرضيه وان بصره يتحسس القبح وحده . ودون أن نصل الى مثل هذه التقويمات النهائية لا نستطيع أن نلحظ أن في لوحـات الفنـان شيئاً متضارباً ، حتى حين تكون مكرسـة لنماذج يتعاطف معها المؤلف : صور شخصية للأقارب ، مشاهد الامومة ، وصور الاطفال . وحتى ، هناك ، حيث يسعى الرسام بجلاء وبكل ثمن ليسيطر على الرؤية المألوفة ، راسماً على سبيل المثال أسرته ، يصل الى عذوبة ورونق فيهما شيء من التضارب . ونستطيع أن نقول إن ديكس ، حين يحاول تصوير الجميل ، يصير اكثر إزعاجاً منه حين يصور القبيح .

كتب أحد النقاد حول لوحة ديكس المشهورة « خندق » فقال : « إن كل اهوال الحرب التي سبق أن صورت من غويا او كالو ، لا يمكـن أن تقارن بهذه الكوابيس الوثائقية لإعادة التصوير الدقيقة لهذا الواقع . » محتمل أن صورة اللوحة المعنية لم تكن في متناول يـد الناقد إذ كـان سيتضح له . قطعاً ، أن الامر لا يتعلق « بإعادة تصوير دقيقة للواقع »

وان ديكس لم يطرح مثل هذه المهمة « الوثائقية . » فهذه صورة خيالية بأسلوب التعبيرية مكرسة القبح والضراوة والهول ، ولم تخطر لنا ابداً مثل هذه الفكرة السخيفة لمقارنتها بمشاهد غويا الحربية. ذلك لأن رعشة الهول ، وأكثر من ذلك شعور الغضب النبيل لا يتولدان من التكويم الكمي للتفاصيل القبيحة ، أيا كان القول ، وهما لا ينعدمان لدى غويا . ودون ان نقدم لديكس خدمة سيئة بأن نقارنه بأحد العباقرة نرى انه لم يبلغ شأناً متوافراً حتى لدى مبدعين اقل بكثير من غويا . هذا الشأن هو التعاطف والمشاركة ، والموقف الانساني من الدراما البشرية ، وإن شئتم فذلك الغضب الانساني على المذنبين عن الدراما . قد تكون مثل هذه المشاعر لدى الفنان لكنها لم تنتقل إلى لوحاته . كل ما في اللوحات يدفعنا بطريقة واحدة ـ المضطهدون والضحايا ـ أو يتركنا بدرجة واحدة ، غير مشاركين . ولم يكتب يوليوس ماير غريفيه دون اساس حول لوحة « خندق » أن لوحة « درس في التشريح » لرمبرانت بالمعدة المفتوحة يمكن أن تقبلها ، وتترفع عن لوحة ديكس هذه » .

إن الحد بين استعمال القبيح كوسيلة وتحويله إلى تظاهرة قائمة بذاتها هو حد هش جداً أحيانا . ومن ثم فإن الشذوذ يسهل ان ينمو إلى ابتهاج بالشذوذ ، خصوصاً ، بعد أن أكد لنا هذا العدد من المؤلفين أن القبيح أكثر تعبيراً واجمل من الجميل . حين ننظر إلى بعض لوحات ديكس مثل « الفنان شفايزيغ ونموذجه » أي الأكثر قبحاً « الثنائي المسن العاشق » نشعر أن الفنان لم يبن من غير رضا هذه الاجساد النسائية المشوهة والمتفسخة بكل هذه التفاصيل المزعجة المرسومة بعناية والتي لا ضرورة لأن نصفها . هنا ينتفي وجود اي باعث ذي طابع فكري أو جمالي والتفسير الوحيد الممكن يبقى الولع الشخصي بالقبح . هذه بداية غير انسانية في معالجة الصورة البشرية التي بدأت تجد تطورها ، خصوصاً ، في الفن الامريكي حيث سيعرض إيفلن البرايت التشويه الجسدي في الوجوه المنتفخة وكأنها بدأت تتفسخ ، اما هيمن بلوم فيسجد مواضيعه في تشريح الجثث وفي الدخائل البشرية التي يكشفها

امام انظارنا . ويخيل لنا أن جورج غروس غير غريب تماماً عن هذا النهج، إذ عمل في الوقت ذاته في الولايات المتحدة وقد طبع تصويره سنوات الأربعينات بطابع التشاؤم .

يكاد اسم غروس يكون مرتبطاً دائماً باسم ديكس . فقد أعتبر الاثنان من التعبيريين او الحقائقيين وابرزا كرفيقي نضال في سبيل فن ديمقراطي . ومواضيع الإثنين متماثلة ، أما ما يتعلق باستخدام القبح فإن غروس يصعب أن يعتبر اكثر تماسكاً من ديكس . لقد أحيل إلى المحكمة أكثر من مرة لأهانته الكنيسة والأخلاق .

واثناء إحدى المحاكمات (١٩٢٣) سأل رئيس المحكمة الفنان : « هل من الضروري إظهار ما هو في منتهى القبح ، السفلي ، البائس ، المعري أو الحزين ؟ الم يخطر في ذهنك ابداً انك في احيان كثيرة جداً تتجاوز حدود الفن ؟ » ..

واجاب الفنان في ما أجاب : « كلا ، كلا ! حتى حين اقدم ابشع الأشياء .. إنني إنجز ، في رايي ، عملاً تربوياً وذلك ، تحديداً ، بمساعدة هذه الأشياء القبيحة .. حتى حين تصور الاشياء الأكثر عدم نظافة والأكثر عدم براءة ، تكون رسومي دائماً تعبيراً عن مواقف اخلاقية معروفة » .

يخيل لي هنا اننا نستطيع أن نكتشف أول اختلاف بين ديكس وغروس . فلدى ديكس يتحكم إلى جانب الحقائقية مبدأ موضوعية التصوير بوضع مركز الثقل فوق الموضوع ، وليس فوق العلاقة بالموضوع . كتب الفنان نفسه : « المسألة الأهم عندي هي هل أقترب إلى اقرب ما يمكن من الموضوع الذي اراه : في رايي أن « ماذا » اهم من « كيف ! » . « كيف تنمو فقط حين تنطلق من « ماذا » .

يصعب الإعتراض على الجملة الأخيرة . لكن الجمل شيء والحقائق الفنية شيء آخر . فلدى ديكس لا نشعر دائماً بوجود قاض ، دون أن نتكلم على أن هذا القاضي يحمل أحياناً كراهية لكل البشرية .

لم يكن غروس في ظهوراته الاولى غريباً عن مثل هذه الكراهية للبشر. لكنه اعلن عام ١٩٢٤ : « لم أعد اليوم أكره الناس دون أن أمايز بينهم. ومن أكرهم هم الجامعات السيئة واصحاب السلطة التي تحميهم . وإذا بقي لي أمل واحد فهو أن هـذا النظام والطبقات التي ولدته سوف تختفي . وقضيتي هي خدمة هذا الأمل . ملايين الناس يتشاركون فيه وهم ليسوا خبراء في الفن » .

لا يندر أن يكون غروس اقل رحمة وأشد حدة من ديكس . ففـي مسلسلاته الغرافيكية مثل « الرب معنا » ١٩٢٠ و « صـورة الطبقـة المسيطرة » ١٩٢١ و « ايكتسيه هومو » (ها هـو الانســان) ١٩٢٣ و « مرآة البرجوازية » ١٩٢٥ و « الحب فوق كل شيء » ١٩٣٠ وغيرهـا كانما يستنفد أحدّ الإيقاعات في سلم الهجاء واثقبها . إنه يقوم بتشريح شرس لجثة المجتمع المحكوم ، يصور البرجوازية في اقصى حالات قسوتها المنفرة ، الفساد والجشع وبلادة الذهن ، ويمثـل الأشخاص المكروهين كخنازير على رؤوسهم مباول او يفتح جماجمهم ليكشف لنا هناك عـن كومة من القاذورات . إنه حقود دون رادع لكننا ميالون إلى مسامحته حتى حين يتجاوز اطر التشابه الأولي من اجل الصدق والغضب العادل. حين يرتجف الانسان انزعاجاً لا نستطيع أن نطلب منه أن ينتقي كلماته.

يقال صراحة إن غروس لم يصل إلى حـد الارتعاش والغـرق في السخط . إنه يرمي الخصم ، في تدفق عاطفي . وفي احيان غير نادرة في سخرية باردة . كأنه يشرّح بهدوء ومنهجية إحـدى الجيف بريشـته الدقيقة والحادة كالمشرط . إنه يسيطر على مشاعره لكنها حاضرة دائماً.

وهنا الاختلاف الثاني بين غروس وديكس . إن غروس لا يدافع عن موقف اخلاقي وحسب بل يعيش في الدرامات والصراعات . كتب في

أ سيرته » : « صورت بعناية كل تلك الأشياء ، وأولئك الناس والمظاهر . لم أحب شيئاً منهـا ، لا في المطعم ولا في الشارع . لدي الجسارة كي أعلن نفسي خبيراً في معرفة الواقع ، ولست فناناً ، أو اقل من ذلك لست هجاءً . وفي الجوهر كنت ما رسمت ، الغني الأكول شارب الشمبانيا ، الذي دلله القدر ، وفي الوقت ذاته كنت ذاك الذي يشحذ تحت المطـر المنهمر في الخارج ، لقد انفصمت إلى مخلوقين . » .

من الصعب على الفنان ان يخترق « المظاهر » دون شعور التعاطف ودون الخيال . إن عبارة «لم احب شيئاً» ومحاولة البرجوازي والفقير أن يظهرا ببساطة « كمخلوقين » ، هذان التوكيدان يتعارضان مع أقوال غروس المبكره ويسهل تفسيرهما إذا اخذنا بعين الإعتبار ان ما اقتبس من السيرة ، قد كتب في مرحلة الأزمة العميقة عام ١٩٤٦ حين كان الفنان تحت تأثير العزلة الروحية وتحت ضغط الأحداث العالمية وبفعل الكحول المدوخ وكأنه قد رجع إلى نقطة انطلاقه، كره البشر . في مثل هذه الفترات يشعر الناس بحاجة إلى أن يسوغوا وان يقطعوا مجدداً صلة حياتهم السابقة بما يتكون من مفاهيمهم الراهنة ولم يكن غروس استثناء في هذه النقطة . لقد انطوى على نفسه غير واثـق بامكـانات البشرية في اي خلاص : « لا اعرف إلى اية درجة تكون لتخيلاتي صلة بأي « واقع » غير مضمون ، واقول صراحة إن هذا لا يهمني إلا قليلاً جداً .. أنا اخلق عالماً متخيلاً ، مخيفاً وموجوداً فيَّ وحدي . إنه مليء بالخرائـب ومسكون بأقزام بشعين وسوبر مانات مخيفين وساحرات شريرات .. إنني اغني مرة اخرى قبل أن ينطفىء كل شيء في ظلمة الأزمنة التي تقترب وقبل ان يمحى الحاضر بأسفنجة مرتوية بالدم »

اقتربت رؤى غروس في هذه الفترة الاخيرة من رؤى ديكس ،وحتى هنا ثمة تلوين نرى أنه يمثل الإختلاف الثالث بين الفنانين . إنه اقوى من ديكس كرسام ومصور وقد احترس غروس من التقليد التماثلي الذي كان ديكس يسعى إليه عن وعي . لقد حول غـروس الخصومات إلى صور ذات قيم غرافيكيه وجماليه . لقد خلق في مجال الرسم اسلوباً

غروسيا فريداً ، وقد اثر حتى على غير المبالغين بالفن الالماني من الفنانين الباريسيين وخصوصاً على مؤلف مثل غي بوفلوشاوس لابور ، ومارسيل فرتس . وهذا التأثير يمكن اكتشافه حتى في هجائنا البروليتاري في الاعوام الثلاثينات ، وخصوصاً عند رسامين مثل فينيف وجينلوف .

ومع ذلك يضطر الإنسان إلى طرح سؤال مماثل لسؤال رئيس المحكمة : « امن الضروري إبراز القبح غير العادي ، ثم الا توجد اية حدود للفن ؟ »

وكي نجيب عن هذا السؤال وعن اسئلة اخرى متعلقة به ينبغي ان نستند على انجازات ذات اهمية ارفع ،مؤهلة وبمزيد من الحزم لان تدافع عن وجود القبح في الفن . وعلى الرغم مما رأيناه فإن بعض المؤلفين لديهم الشجاعة كي يضعوا ديكس فوق غويا في هذا المجال ، وسنعود الى غويا تحديداً .

إن قضية غويا من حيث رحابة تناولها الروحي يصعب ان تشرح وفق مقاييس حتى حياة انسانية طويلة . لقد مات المعلم في الثانية والثمانين ، لكن إبداعه يشتمل ثلاثة قرون . شمل غويا في مرحلته الاولى القرن الثامن عشر ، ومع مرحلة النضج تقدم ونفذ إلى حد ما متطلبات الرومانسيين والواقعيين المقبلة ، وفي نتاجاته الاخيرة كان بالكامل في ايامنا . إن إنجازات لتيارات في القرن العشرين كالتعبيرية والسريالية . إذا ابتعدنا عن البلاغة . هي واهنة مترهلة إذا قورنت بما يدعى الأعمال السوداء لغويا .

وكي نصل إلى فحوى هذه القضية علينا هنا ايضاً التغلب على اكوام من الشروح الخاطئة والتقويمات التعسفية التي ما زالت تتكوم حتى اليوم . لم يقوم الفنان جيداً واهمل . فالأزمنة التي كان فيها الفنان معروفا خارج اسبانيا بمحفوراته من سلسلة « كابريتشوس » وجدها

قد مضت منذ زمن بعيد . إن شهرة غويا عالمية دون جـدال . وهذه الشهرة تبنى ، يا للأسف ، في احيان غير نادرة ، على قاعدة من معايير مشكوك فيها جداً ويقدم لنا الفنان كمستبصر يقدم لنا عالمـه الداخلي وحده ، أو كسلدي وتمثله مشاهد القساوات ، او كفيلسوف لكراهية البشر . فلنورد فقط بعض امثال هذه التقويمات الكثيرة الخارجة من تحت ريشات نقاد الفن ذوي الشهرة العالمية .

يؤكد ريمون كونيا بصدد نتاجات غويا المكرسة لويلات الحرب ان الفنان « لا يستوحي الواقع بـل يستوحي خيـالاً لا ترضيه الحقيقة اليومية . » يشك الناقد في أن يكون « ثمة مكان في شوق (غويا) إلى اي مكان لتعاطف . » ويرى أن الأمر متعلق « بالابتهاج بالكابوس » .

ويصر معلق آخر على ان « ما دام لا يقع في تعاطف دامع مثل غروس فان هذا الداعر على طريق الصيرورة قاسياً ... وغويا يشبع انجذابه إلى الدعارة حين يصور مشاهد المذابح والرعب أو حين يصور مفاتن ماخا العارية » .

ويرى جاك لاسين أن « من نتاجاته تشع الفلسفة الحقيقية للعبث والقنوط . غويا يمضي ابعد من الأهوال التي صورها ـ مستشفيات مشافي أمراض عقلية ، مشاهد تعذيب وأكل لحوم البشر كي يصل الى سببها الاول ، ذلك القدر الذي يحوم فـوق المخلوقات والأشياء .. وهكذا يتوغل في الآلية الخفية للكون . » وكما يبدو فان « الالية الخفية للكون » ليست معقدة جداً في رأي لاسين .. ونستطيع ان نضيف ـ وليست سرية جداً .. فاذا كان الأمر متعلقاً بالقدر الأعمى فهو مكشوف لنا حتى في المأساة اليونانية .

ويقنعنا كلود روجيه ـ ماركس أن « غويا لم يعرف الشفقة . إنه متعطش الى الدماء ، الدم يجتذبه . ثمة شيء أسود في روحه يحاول ان يشـبع » .

لقد طور جورج ويسمان أطروحة هي في الجوهر ليست له لأننا نستطيع ان نكتشفها لدى جميع شارحي غويا تقريبا . فالفنان وفق هذه الاطروحة هو يانوس ذو راسين كما عبر فاسيلي فوتياديس : شخصية مزدوجة بعمق ، تسعى من ناحية إلى الاناقة ومتع الحياة . وتسعى من ناحية اخرى الى المرضي ، المعذب ، المخيف . وطبقاً لهذه الفكرة الرخيصة يكتشف ويسمان لدى غويا الى جانب « مهندس الديكور الدقيق » شخصية مضطربة « لمتخيل مجنون يتجاوز العقل » يتأمل غويا « هولات خياله التي لا تبعث فيه أي جنون . إنه يتمتع بالنظر اليها ، ويبعثها حية » .

ويشير بيير ديكارغ بدوره إلى » مواضيع تمتع الماركيز دوساد. » لم يقل ديكارغ علانية إن غويا سادي . بل فعل ذلك تلميحاً . لقد طرح المسألة بلاغياً فسأل الم يستمتع غويا بالهول كي يجيب : « محتمل أن يكون غويا يستمتع بهذه المواضيع المدعوة مرعبة .. وكل شيء مسموح به في هذه المجالات . الفنان هو السيد . ليس ملزماً بتقديم أي حساب »

يرى موريس رينال ان « غويا لم يذعن لمشاعر كان يمكن أن تصاغ كالحزن والخوف أو المعاناة . » وكان اكتشافه هو ان « الحياة تجد مبررها في الدمار وحده . » وغويا « يحرر التصوير من كل التزام اخلاقي » .

دون ان نرتعد امام هذا التماثل نستطيع أن نقول ان كل التوكيدات المقتبسة خاطئة كل الخطأ . ويظهر ذلك من الوثائق التاريخية ومن النتاجات ذاتها .

غويا هو متخيل فعلاً في العديد من اعماله ويصعب ان يجادل أحد في ذلك ، لكن علينا الا نشطط : فاكثر رؤى الفنان هولاً هي في الجوهر كناية عن العالم وعن المصير البشري ، وإبلاغات مريرة او مأساوية عن الحياة . حتى في اكثر سلاسله الحفرية تخيلاً « كابريتشوش » يتبين

بعض المؤلفين صور الملك والملكة واليسوعيين البارزين وغيرهم من الأشخاص التاريخيين . ويوجد ، طبعاً ، معلقون يرفضون مثل هذه التفسيرات . حتى لو اتفقنا معهم فإننا لا نستطيع الا نرى العلاقة المباشرة لهذه الرؤى بالظاهرات الواقعية . ما أهمية ما إذا كان الفنان يقصد رجال كنيسة معينين أم لا مادام عمله الغرافيكي موجهاً بجلاء ضد ظلاميه الكنيسة . وما اهمية ما إذا كان قد اشار الى هذا الارستقراطي او ذاك مادام هجاؤه يعري الارستقراطية بوضوح . اننا نرى هؤلاء الارستقراطيين بوجود ميتة (بعضهم فوق الاخرين) وقد صوروا في أحيان غير نادرة كالحمير (مع انك دون قوى) كي يمتطيها اناس من الشعب ، ولا نرى من الواجب أن نبرهن على الظاهر عيانا وأن نفسر فكرة هذه الاعمال الحفرية .

اجل ، إن غويا متخيل . وعلينا الا ننسى أنه قد وضع عنوانا لأحد أعماله الحفرية في احدى سلاسله جملة ذات معنى كبير : « نوم العقل يولد الهولات » ودقق الفنان : « الخيال دون عقل يلد غريبي الخلقة . الإثنان في إتحادهما يخلقان الفنانين الحقيقيين ويبدعان العجائب . » وثمة عمل حفري آخر مكرس لعادة تخويف الاطفال الصغار بالعفاريت وعنوانه « ها هو العفريت قادم . » وقد كتب المؤلف نفسه: « شر ضلال التعليم المبكر - أن تجعل الطفل يخاف كاراكو نجولا اكثر من أبيه . وان تجعله يخاف مما لا وجود له . » من السخف ان نرى أن غويا يسيء بهذا التصرف الذي لا مثيل له الى الجمهور وقد ادانه تجاه الأطفال وهو . طبعاً ، لا يجوز أن يوحي بالإطمئنان السريع بأن الفنان سيرحمنا . إنه سيرينا أشياء اخطر من العفاريت ، لكن الهولات التي ستنتصب امامنا لن تكون وليدة نزوة الخيال المتعسف بل عبثيات الحياة .

بعض هذه الصور المرعبة متضمن في حلقة « ويلات الحرب . » لقد وضع غويا التسمية في تاريخ متاخر . بعض السير يؤكد أن تسميات

اعمال الحفر ليست من عمل غويا ، كانها تضبب العلاقة بين الصور والاحداث الواقعية . ولمصيبة امثال هؤلاء المؤلفين ان اعمال الحفر موجودة ومن الصعب جداً إثبات انها ليست لغويا . ومن ناحية اخرى يصعب جداً إنكار ان المجموعتين الهامتين المكرستين لضراوة الغزاة الفرنسيين تحملان عنواناً دقيقاً جداً : « هجوم المامیلوكيين في ٢ ايار ١٨٠٨ » و « مشهد في ٣ أيار ١٨٠٨ » الاولى تمثل المعركة البطولية غير المتكافئة للشعب مع فرسان نابليون والاخرى معروفة تحت عنوان « إعدام » وتصور الخاتمة المأساوية للانتفاضة .

يصر غويا بإلحاح كبير على اقناعنا بأن نتاجاته تنضوي تحت الحقيقة التاريخية ، لنحسب ذلك تفصيلاً دون اهمية . مكتوب تحت احد اعمال الحفر : « رأيت هذا » وهذا ايضا « اسطورة تجاوب الاخرى » « حدث ذلك هكذا » يلح الفنان امام صورة ثالثة . هذا الالحاح ليس مصادفة ومغزاه في منتهى الوضوح . وخلافاً للشارحين الذين يريدون أن يوحوا لنا أن المعلم لا يصور الواقع بل خياله ، يصر غويا على أن نفهم أن هذه الهولات الضارية ليست كوابيس بل هي الواقع الفظ ، وان البربرية البشرية والفظاعات تتجاوز في احيان غير نادرة افظع الكوابيس

والتوكيد ان الفنان يستمتع برؤية الدماء والمذابح هو شهادة على ان الناقد قد يكون قرأ شيئا من فرويد لكنه لم يستطع ان يقرأ شيئاً من غويا نفسه . انه لغريب حقاً عدم فهم مثل هذه الايحاءات الواضحة كل هذا الوضوح والحازمة . إن تحيز المعلم يتحكم بكل واحد من اعمال الحفر هذه ، وهو تحيز تعاطف او كراهية ، تعاطف معاناة او نفور ، تعاطف امل او قنوط . يصور الفنان كومة من الجثث فوقها مدفع وامرأة، إنها الاخيرة الباقية وهي تشعل فتيل المدفع . العنوان هو : « يا للشجاعة ! » . « برابرة » هو عنوان عمل حفري آخر يصور جنوداً يسددون بواريدهم الى متمرد مقيد . ثمة العديد من المناظر مصحوبة بنصوص بليغة : « أمن اجل هذا ولدوا ؟ » ، « هنا سيىء » ، « هذا اخطر » « ملذا يمكن ان يحدث اكثر ؟ » .

وإذا قال احد ان ثمة نصوص قد لا يكون الفنان هو الذي وضعها فعلينا ان نجيب بأن اعمال الحفر أبلغ تعبيراً من الكتابات ومعناها واضح ومحدد . إنها حقاً نتاجات جهمة ورهيبة ، لكنها نتاجات لا تلد سوى المعاناة أو الشفقة .

لقد ثمن غويا عالياً سابقه العبقري فيلاسكتس . لقد قال أن له ثلاثة معلمين ــ رمبرانت وفيلاسكتس والطبيعة . لكن فيلاسكتس كان يسعى إلى موضوعية التصوير . سيكتشف المشاهد المنتبه موقف الفنان من النموذج (موديل) وهو موقف حصيف يوحي وليس مستبعداً أن يحس المشاهد انه موقفه . حين ننظر إلى صور البورترية المشهورة للهلافيت الملكيين وللاقزام نلتقط بجهد وتدريجيا أن في هؤلاء الشخوص الصالحين للتسلية والسخرية يكمن شعور انساني وجدارة انسانية ويخيل لنا ان هذا الاكتشاف هو اكتشافنا وليس هو موقف المصور . وحين نتأمل الصورة الأخاذة للبابا اينوكيني العاشر يتكون لدينا انطباع بأن فيلاسكتس قد أبدع صورة « بورتريه » احتفالية رسمية نلتقط عن طريقها طبعاً مهيمنا وذا جاذبية خاصة . إن فيلا سكتس من تلك العبقريات النبيلة التي تتيح لنا أن نتقبل ما يناسبه وكانه ما يناسبنا شخصياً .

غويا تلقائي جداً وانفعالي في ردود فعله العاطفية فلا يترك للمشاهد حق التقويم . التقويم في رايه جزء لا يتجزأ من رؤية المبدع الفنية . وليست ضرورية اية حدة ذهن كي نحس ان في فن التصادمات الكبيرة هذا يكون الفنان دائماً إلى جانب الحقيقة . أحد أعمال الحفر على المعدن يمثل لنا امراة شابة متمددة على الأرض وقربها أخرى جالسة وقد اخفت يديها بايماءة الم ، ومن حولهما يحتشد بنشاط ومرح الرهبان ورجال الإكليروس . والعنوان هو : « ماتت الحقيقة . » ونحس بحدة مرضية التباين مابين صورة الحقيقة التي ماتزال تشع والظلال القاتمة للظلامية . في عمل حفري آخر تفتح المراة عينيها قليلا ويسال الفنان :

« هل ستبعث حية ؟ » وفي العمل الثالث الذي يمكن اعتباره خاتمة السلسلة ، المراة الشابة منتصبة وتشع بمزيد من البريق : « هذه هي الحقيقة » .

وفي الوقت الذي عمل فيه سلسلة « ويلات الحرب » ابدع غويا المجموعات التي ذكرت والمكرسة لأحداث ٢ و ٣ أيار حيث يتم التعبير بمزيد من القوة ، ومن جميع الجوانب ، عن تضامن الفنان مع المناضلين في سبيل الحقيقة . هذه الأعمال الفنية الكبيرة لم تصور تلبية لاية طلبية لقد ابدعها غويا من أجل ـ كما قال هو ـ « أن تخلد البطولة أو ابرز المشاهد واكثرهابطولة في انتفاضتنا المجيدة ضد طاغية أوروبا » .

« الإعدام » لغويا قد عكر نوم أكثر من فنان . بعد عامين من رؤيته هذا العمل صنع مانيه « إعدام ماكسيميليان » . استعاراته من غويا ، وخصوصاً ، في العلاقة التوليفية جلية للعيان . قد يفاجئنا ذلك من مؤلف مثل مانيه المعلم اللامع فيما يتعلق بالعمل مع اللون والمتوسط في الحلول التوليفية التي لا يندر أن تكون جاهزة في نتاجات الكلاسيكيين. وإذا لم يثر العمل الابداعي انفعالنا فليس ذلك بسبب الاستعارات من الاخرين . ينعدم في المشهد ، ببساطة ، التوتر المأساوي ، المميز للإعدام . الجنود يطلقون بترهل وتكاسل وكأنهم يقومون بتدريبات مضنية على الرمي ، اما ماكسيميليان فهادىء وكأنه خارج لاستنشاق الهواء النقي أو كأنه يستعد كي يقول : « ما أجمله من يوم » .

يقنعنا بعض النقاد أن هذه اللامبالاة مطلوبة عن عمد كي تعرض ما يميز وجهة النظر التصويرية الجديدة التي ترى أن « لا اهمية لمغزى الموضوع » بالنسبة للتصوير . ولكننا لا نميل الى مثل هذا التناول . الانفعال أو اللامبالاة أمام احد المواضيع قد يكون نتيجة لتصميم عقلي. المواضيع الدرامية بداية غريبة على مانيه . حين وضع الفنان « بار فولي بيرجر » وصنع بورتريه لبيرت موريزو ، افسحت اللامبالاة المكان فجاءة لشعور غني رقيق . من السخف أن نقسر السياق في الأغاني القديمة

الجهيزة ، لكن لا ينبغي أن نحاول التوكيد أن ذلك نتيجة لوجهة نظر في الموسيقـا .

تأثر اوتو ديكس في « معركـة الشارع » (١٩٢٧) تأثراً واضحاً ب « إعدام » غويا ــ الحل التوليفي ومجموعة الجنود المصورين كصف من ظهور فظة يدلان دلالة كافية من اين تعلم ديكس . وهنا ايضاً دماء وموت ، ووجوه مهولة . الشيء الوحيد الذي لم يتم بلوغه ــ إذا نحينا جانباً المسألة التصويرية ــ هو الإنفعال العاطفي . وإذ ينعدم في اللوحة فمن الصعب ظهوره عندئذ .

إذا أردنا توصيف نتاج غويا حتى بالوصف الخارجي وحده فسوف نحتاج إلى صفحات كاملة ، إذ أن لكل أصغر عنصر هنا وظيفته التوليفية ومعناه الهام . يرى بعض الدارسين أن الفنان لم يستطع العمل بهدوء تحت وطأة المشاعر ، وأن التلوين « موضوع كيفما اتفق » وأن لون الدم من لون التراب ، وأن بعض الأشخاص غير مكتملين . الحقيقة هي أن اللوحة مكتملة إلى الحـد الضروري ، وأنها بغض النظـر عن الشعور الرائع بتلقائية التنفيذ تحتوي على كل سمات التنفيذ التشكيلي الناضج والمدروس جيداً . وكما هي الحال دائماً مع النجاحات الكبيرة يظـل الانطباع بالتلقائية لدينا ولدى الفنان امراً متوتراً ومستمراً .

اللوحة ، كما يبدو من تسميتها ، تعكس مشهداً من الإعدامات في ليل الثالث من أيار ــ النهاية المأساوية لانتفاضة اليوم السابق . المركز الضوئي والعامل المنظم للوحة هو مصباح كبير موضوع على الارض إلى اليمين قليلاً من المركز الهندسي . يسقط الضوء أكثر ما يسقط على القسم الأيسر من المشهد في حين يبقى القسم الايمن في شبه ظلام . شبه ظلام خفيف تتحدد فيه بوضوح كلف جماعة من الجلادين ــ صف قاتم متوعد من الجنود يصوبون بنادقهم إلى المحكومين . في الأرجل المتباعدة ، في الأجساد المائلة إلى الامام ، في الظهور المتينة الضخمة ، والقبعات الطويلة السوداء ، وفي الآفاق التي لا ترحم للفوهات لفولاذية تبدو كل

وحشية قوة عمياء . نحن لا نرى وجوه أولئك الناس ، وهي دون معنى لأننا نتقبل الجنود لا كأناس بل كآلة حقود للهلاك .

القسم الأيسر مقسوم إلى ثلاث مجموعات منتشرة في العمق . في المستوى الأمامي أجساد الذين أعدموا متهاوية فوق مساحة يغطيها الدم. وراءهم يقف أولئك الذين سيسقطون بعد لحظة وقد اخترقتهم صلية من الرصاص . وفي الخلف حشد جمده الهول ينتظر دوره .

يمر نظرنا من جماعة إلى جماعة حتى يصل إلى القعر — إلى ظلام الليل الدامس . وهذه المنظومة من الشخوص في العمق لا يحددها منطق الواقع وحده بل منطق الهول أيضاً . يخيل لنا أن هؤلاء التعساء إلى أقصى حد سيزدادون جماعة بعد جماعة إلى أن يقفوا في دورهم ، ثم يسقطون مخضبين بالدم ويفسحون الطريق إلى الذين يلونهم . لا نهاية لموكب الموت وسط ليل مظلم حتى كأن الصباح لن يطلع . الظلام الأسود يخيم فوق المشهد ، وخيال التل الكبير الحقود مصور دون وضوح وراء جماعات الضحايا ، وعلى الأفق ملامح قاتمة لكنيسة ما ، بعيدة وخاملة . كل هذا مع بريق الفانوس الشفاف ومع الجماعة القاتمة التي لا ترحم من الجلادين يحول المشهد إلى هلوسة الرعب .

لقد جمدت المأساة أمامنا في أكثر لحظاتها هولاً ، أكثر لحظاتها هولاً وأطولها — اللحظة التي تسبق إطلاق النار . لحظة دون نهاية يصعب احتمالها ، أكثر هولاً ، في امتدادها ، من الموت نفسه . كأنما الموت قد توقف بالنسبة للمحكومين . لكنه توقف ، بإرادة الفنان ، بالنسبة لنا أيضاً كي تتاح لنا امكانية أن نحتمل ، كي نعاني الانفعال ، كي نغرق في التفكير .

نور الفانوس والنبرة الملحاح لقميص أبيض يجتذبان ، واقعياً ، نظرنا إلى الأبطال الرئيسيين ، أولئك الذين ينتظرون الإعدام فوراً ، أولئك الذين يطوون أياديهم في قنوط ، حاجبين عيونهم كي لا يروا الموت

او يوجهون إليه نظرات داخلية ـ مجموعة تتحرك وكأنما بفعل تشنجات الحياة العاصفــة ، متمرد أمام الموت ، جماعــة في تشنجات الخوف والقنوط ، اناس يقتلون اناساً ـ أي دراما أقدم من هذه وأية وجبة اكثر عادية للتشاؤم وكراهية البشر ..

لكن انتباهنا لا يمكن ان يستمر طويلاً فــوق اولئك الأشخاص المصعوقين او المنطوين خوفاً لأن نظرنا مشدود بقوة سحرية إلى البقعة الاكثر اضاءة من الجماعة ، إنها كالفانوس الذي يضيؤها تقريباً . إنه المتمرد ذو القميص الابيض وقد دفع صدره أمام الفوهة ورفع يديه نحو السماء السوداء في ايماءة حزينة كأنها تقول « أطلقوا النار ايها القتلة » إيماءة تستثير وتلعن في وقت واحد . هذه الصورة التصعيدية والبطولية ستبقى طويلاً في وعينا وكأن كل ما عداها خلفية .

لا شيء هنا خلفية في الجوهر ، كل صغيرة موظفة بوعي ، لكن الفنان يوجهنا بقوة إيحائه الجبارة نحو الرئيسي ، نحو المغزى وأوج الدراما ـ نحو المناضل الذي لا يذعن ولا يمكن إخضاعه ، الممثل الفريد لهــذا الجنس الذي فوق كل الاجناس البشرية ، والذي لا يمكن ابداً لأى قسر أن يدمره والذي يحيي قتلاه ، وفيه يكمن خلود النوع البشري .

نرى أن ليونيلو فينتوري قد حاول عامداً مراراً أن يوحي لنا بشرحه للاعدام أنه « لوحة دينية » و « تعبير عن شعور ديني » مفرط . يقــول فينتوري موضحاً : « أن غويا قد عبر عن قيمة بطولية للمسيح وتعذيبه » من خلال شكل المتمرد الذي سيعدم . « يبسط المسكين يديه كمسيح جديد على الجلجلة . » لفينتوري كامــل الحق ، طبعاً ، في أن يطرح مشاركاته ، لكن لا لينسبها إلى غويا . إن « تدين » غويا معروف جيداً . وقد دخل بسببه في صدام مع التفتيش ، وبسببه انتقدت جدارياته الكنسية على انها مفرطة في عالميتها ودنيويتها . حتى في « إعدام » قد وجد أسلوباً كي يعبر عن « تدينه » لكن ليس حيث بحث عنه فينتوري. لقد عبر عنه خيال الكنيسة البعيد القاتم ـ إنه شاهد بارد خامل على

العربدة الدموية . حين يقتلون الشعب تصمت الكنيسة ـ تلك هي فكرة الفنان « الدينية » .

إن نتاجات مثل « مشهد من التفتيش » و « عملية الجلد بالسياط » ومثل « مصباح الشيطان » و « موكب في سان ايزيدرو » دون أن نتكلم على الكثير من أعمال الحفر ، تكشف بوضوح كاف كراهية غويا للتعصب الديني والظلامية الكنيسة فلا نعزو اليه تدينا كالذيعزاه اليه فينتوري. وسنخطىء لو اهملنا السمو الروحي للعديد من نتاجات المصور مثل « المسيح في غابة الزيتون » أو « العشاء الأخير » التي يصعب من دون فهمها أن نفهم حتى النهاية لوحات مثل « إعدام » ذلك لأن غويا ، قطعاً ، ليس يانوساً براسين ، وفي تعقد عمله لم يكن يمثل لنا تعبيراً عن موقف كامل . ليس مصادفة أن تبدو المواضيع الدينية هنا مشروحة بافراط نثري . يسعى الفنان إلى إيجاد رجاء لا في أية فرضية ربانية بل في الانسان ، في نبله ، في استعداده للتضحية بنفسه . يمكن المجادلة حول ما إذا كان غويا يرى في صورة المتمرد مسيحاً جديداً ، لكنه حين صور المسيح لم ير فيه الالوهية بل الانسان . « إعدام » هي حقاً من اكثر الاستطرادات حزناً في شعر غويا القاتم . لكنه قد يكون الأكثر دلالة ، مع أنه قاتم ، على أن هذا شعر للتفاؤل البطولي .

وسنقسر الوقائع ، طبعاً ، إذا شرعنا نبرهن أن الموقف المتفائل هو دائماً وحتماً رفيق درب المعلم . إن حياته الطويلة ، بغض النظر عن النجاحات والاخفاقات ، مفعمة بكل التجارب المكنة ، وبكل التهديدات والعذابات . وطبيعي الا تمضي مثل هذه الحياة مع الأمزجة الرائعة وحدها ، ففيها فترات الم وفيها لحظات غم وقنوط . وطبيعي أيضاً ان تجد هذه الاستطرادات في السيره الداخلية انعكاساً لها في القضية الإبداعيــة .

لكننا لا نستطيع ان نقبل المفارقة البدائية ، والمبتذلة جداً يا للاسف ، التي ترى أن نتاجات الفنان الدرامية والماساوية هي نتيجة

مباشرة لإخفاقاته الحياتيه . بعض المؤلفين (جاك لاسن ، جان أديمار - بيير غاسييه) يصلون حتى الى الإعلان أن المحدد لإبداعه هو لوحاته التي هي في رأيهم هادئة ، حيوية ، وموزونة ، في حين ان صور المأساة تصلح لأن تكون انعكاساً « لازمات » عارضة . الأزمة الأولى ـ المرض الشديد عام ١٧٩٢ أدى الى اصابة غويا بالصمم . الأزمة الثانية ـ حرب ١٨٠٨ والتهديدات التي خيمت فوق حياة الفنان . الأزمة الثالثة ـ عودة المرض الشديد عام ١٨١٩ . وإن الأعمال الدرامية متكومة حول هذه الفترات الثلاث ، في حين أن الفترات العريضة بينها قد قدمت لنا غويا كرسام بورتريه ، كرسام للقصر وصديق حميم للدوقة ألبا وللبوكاديا فايس .

التواريخ هي أمر هام جداً دون جدال . لكننا نتعامل مع تواريخ تقريبية ومع تواريخ النتاجـات نفسها . وإذا قارنا هذه التواريخ مع المفارقة المشار اليها حول الأزمات الثلاث فعلينا أن نقرر انه لن يبقى منه الشيء الكثير . ففي السنوات المحددة من سيرة غويا على انها فترد المشاهد الفكرية والاحتفالات المحببة يظهر نتاج مثل « موت القديس يوسف » (١٧٨٧) وهذا النتاج غير فكري وغير محبب . وإذا كان الفنان قد وضع فعلا بعد مرضه الأول مثل هذه النتاجات الجهمة من امثـال « موكب الجلد بالسياط » (١٧٩٣) و « مشفى المجانين » (عام ١٧٩٤) فإن نتاجاً مماثلاً ـ « مصباح الشيطان » قد صور في عام ١٧٩٨ وسلسلة « كاريتشوس » تاريخها عام ١٧٩٩ . صحيح انه في فترة ١٨٠٩ ـ ١٨١٠ قد عمل غويا على إنجاز مشاهد كابوسية مثل « التنفيذ » و « تمثال » و « أكلة لحوم البشـر » لكن تذكـروا ان المجموعات المكرسة لأحداث ٢ و ٣ أيار قد وضعت عـام ١٨١٤ .. وليس اقل شراً « الطبع الحجري » في ١٨١٥ ـ ١٨١٦ . ثم تلي ذلك صور كابوسيه مثل « العجائز » و « موكب الاحتفال » و « حيوانات في السماء » وغيرها التي وضعت ما بين ١٨١٦ ـ ١٨١٨ وبعدها نصل الى رؤى الجهمة المصورة على جدران بيت الفنان خارج المدينة المسمى « بيت الأصم » .

وإذا أردنا ، عموماً ، أن نكون دقيقين ، فعلينا ان نعترف بأن هذه « الأزمات » المعينة تستمر طويلاً جداً . تطول حتى تبدو قد شملت كل حياة المعلم . وماذا سنقول عن صور « البورتريه » الموضوعة خارج القوسين ؟ أليس بعضها جهماً أيضاً وشريراً كلوحات « أزماته ؟ » يكفي ان نتذكر نتاجات مثل « اسرة كارل الرابع » و « الامبراطورة ماريا لويزا » كي نقتنع بأن كوابيس غويا لا يمكن ان تتحدد في جنس محدد كما انها لا يمكن أن تتحدد في مراحل محددة . وأكثر من ذلك : إن الموضوعات المعروفة المتقاربة سوف تقنعنا بسهولة أن بعض رؤى غويا المتأخرة قد طرحت كحافز منذ فترة إبداعه الباكرة . المواكب المخيفة الى سان ايزيدو من « بيت الأصم » (١٨٢٠) مذكورة منذ ١٧٨٧ في مجموعة « موكب في سان ايزيدو » . أما جداريته التي فيها شكل شيطان وحشد من مواطنيه وهي أيضاً من « بيت الأصم » فيمكن اكتشاف صورتها الأولى في « مشهد سحري » عام ١٧٩٨ .

هذه المعلومات تبدو صغيرة لكنها هامة مبدئياً كي نفهم أن حياة غويا مثلها مثل قضيته كيان متكامل ، وان فيها ـ باستثناء المرحلة العابرة ـ احساساً دراميا يشملها من طرف الى طرف . هذا لا يعني انه لا توجد في هذه الحياة وفي هذه القضية تناقضات . إن التناقضات لدى طبع معقد وعاصف تعتبر من طبيعة الأشياء . لكن المعلم يتبع بدأب ، عبر كل التناقضات ، طريقه كمؤرخ فني للمصير البشري يسعى الى بلوغ الجوهري والمستمر خلل المظهر المتبدل الخارجي والعابر . وليس ضرورياً أن نخفي أن بعض استشفافاته يصل الى حد المأساوية كما هي حال الجداريات في « بيت الأصم » التي نقلت فيما بعد الى برادو .

هذه النتاجات مدعوة « سوداء » للونها الأسود المهيمن . لكنها سوداء كحضور ومحصلة في حالات غير نادرة . إنها سوداء حتى لنستطيع أن نسأل كيف استطاع المعلم ان يعيش بينها قرابة اربع سنوات . تبدو المسألة منطقية لكنها في الجوهر سخيفة . عاش غويا مع هذه الرؤى أكثر

كثيراً إذ حملها في ذاته . وقد يكون ذلك بعد أن خططها فوق جدران بيته ، لقد كف عن أن يلحظها أو يحس بها إحساساً مرضياً على الأقل .

هذه المجموعات لا يصعب احتمالها وحسب بل يصعب تفسيرها أيضاً . يهرب الشارحون من التوقف عندها تفصيلاً ويرضون بتعليقات عامة حول سواد الرؤية والتشاؤم . لا ننوي اتهامهم . فالنتاج بقدر مايصور يقل استناده على القص والحدث ، ويقل استسلامه للوصف الكلامي . يتطور استناده على القص والحدث ، ويقل استسلامه للوصف الكلامي . يتطور معناه إلى قيم تشكيلية وعلاقات ، وتلك أمور لا يمكن أن تصاغ بكلمات .

ذكرنا أن بعض مواضيع الجداريات قد صور سابقاً من قبل الفنان. مواكب الحجاج ، حشود القوى الشيطانية ، قتاء العار وصور الشيوخ الذين ترك الموت خاتمه على وجوههم . كل ذلك غير جديد من ناحية الموضوع . الجديد في التفسير .

قبل ذلك بقرنين ونصف القرن بسط بيتر بروغل في « انتصار الموت » البانوراما المرعشة للهلاك والدمار . كانما غويا يضيء الموضوع من زاوية أخرى للنظر ، إذ يصور بانوراما الانحطاط البشري روحاً وجسداً في هذه المخلوقات المتحركة في مسيرة عبر التلال العارية التعسة أو المكتومة في جماعات حول الطريق ، في هذه التلويحات ذات التعبيرات الخالية من الحياء ، في هذه الكثرة الهابطة بتعبير الخوف أو الاستحسان أمام الظل الأسود للشيطان العظيم قدم المعلم كل تنوع تصادم ضعف العقل والعار ، والإملاق الروحي والغبطة الخيالية. لقد وحد الفنان هذه الوجوه، في حالات غير نادرة مع انعكاسات رهيبة في طبقة عامة وكأن ذلك عجين من كيانات بشرية دنيا ، وهي غريبه بقدر ماهي مخيفة . حشد مخيف من الاشباح ، مولود من هلوسات الفنان أم انه يزحف من ثنايا الحياة ــ ذلك متروك لرأي المشاهد . ولم يظهر قبل هذا ولم يظهر بعده في الفن مثل هذه الانطلوجيا الجهمة للسقوط البشري .

نقف امام هذه الرؤى القبيحة مرتبكين مضطربين ونحس بحاجة حقيقية إلى ان نكشف ولو آثاراً طفيفة للتعاطف في تفسير صور محددة . وكل شيء ، طبعاً ، هو مسألة تفسير ، فبقدر مايكون العمل الابداعي معقداً تكون كبيرة إمكانية ان نجد اساساً واقعياً او حقيقياً لحل لغزه. لكن هل التعقل أن نبحث هنا عن ظواهر الشفقة القلبية . في هذه الجداريات المخيفة عن أعين الجمهور ، كأنما قد أعطي المعلم الحرية كي يصل إلى النهاية دون أن يخفف التأثير باعتذارات عاطفية . وهذه الكثرة من المخلوقات المشابهة للبشر ، المتأرجحة بين ظلمات الخرافات الشيطانية وظلمات فقر الايمان الكنسي قد صورت بألم ومعاناة لكن دون تعاطف مخفف . تعميم فظ إلى حد القسوة ماكان يجب ان ينتشر على البشرية باسرها . إبداع غويا ذاته بوقعه الانساني العام ينبغي أن يعصمنا من مثل هذه النتيجة .

« التصوير الأسود » للمعلم تجاهله نقاد الفن طويلاً على اعتباره نزوة ما ، تحتل الوحشي من إبداعه الفني . وجوهر الأمر أن «التصور الأسود» هو ذروة فريدة في ذلك الإبداع . فباستخدامه أقل ما في سجل الألوان ـ اللونان الأسود والابيض ، والطين المشوي والتراب ، وبمنتهى الإيجاز وبتعبيرية محددة ينسق الفنان الأشكال الأساسية وحجومها وكأنه لا يصورها بل ينتزعها من الظلام .

يخيل لنا أن هذه الرؤى قد وجدت دفعة واحدة ، كأنما في هذيان محموم ، تعمل فيه اليد دون تدخل العقل ناقلة مباشرة الاشكال التي يمليها الخيال . في هذه الوجوه المكشوفة من شوق وغبطة ، في نظرات التعصب او ضعف العقل هذه ، في هذه الأفواه الملتوية شراً أو المنفغرة نهماً تتحول الانعكاسات إلى تكشيرات ، والتكشيرات إلى تجسيد الكينونات البشرية . وهذه حرية تامه ، وتعبير محدد وواقعية ودقة للغة التشكيلية التي يصل اليها العبقري بصعوبة في آخر طريقه . وهذه ذروة هيمنة الروح على المادة .

إنه التصوير الأسود فعلاً لكنه رائع . يستطيع أحد ما أن يقول : هو كذلك ، إنه رائع لكنه أسود . ولهذا ينبغي أن نوضح أنه حتى بين هذه الصور الشريرة يضيؤنا الأمل من إشراق قد يكون بعيداً أو غير مضمون في الجدارية المسماة « رؤيا خياليه . » صور غويا في المستوى الخلفي كتلة حجرية عاليه ، بجدران عمودية تلوح فعلاً كرؤيا على خلفية السماء المذهبه . التل مكلل بابنية ما توحي لنا بانه هناك ، عالياً فوق مملكة القسر والمعاناة هذه ، قد توجد مدينة رائعة ، عصية على هذا الحشـد الذي يحركه عمى التعصب والشر . ثمة طريق ما ، كأنما تقود إلى أعالي التل لكن هذه الطريق غـرارة قد تنتهي عند سـفوح الكتلة .لا يمكن الوصول إلى المدينة الرائعة إلا طيراناً ، لكن ذلك ليس يسيراً وليس دون مخاطر . صورتا رجل وامراة وقد ارتفعا في الهواء ، ويحتمل انهما يتحركان مندفعين نحو المدينة النائية ، لكننا نرى على المستوى الأمامي وفي الزاوية اليمنى ذاتها من اللوحة صور جنود يصوبون الفوهات باتجاه الاثنين .ومع ذلك يمكن الوصول إلى الخلاص المأمول بالطيران وحده .

في نتاجات غويا « السوداء » استنتاج مرتبط مباشرة بالقضايا التي تعنينا . الهول لا يفرض دائماً وضع تفاصيل مخيفة ولا تتعلق درجته بكمية هذه التفاصيل المتكومة . في « ويلات الحـرب » يستخدم الفنان بسخاء أرهب التفاصيل ــ أكوام من الجثث العارية ، نساء مغتصبات ، أجساد مشوهة مقطوعة الراس والأطراف . (« ادفنوا الأمـوات واصمتوا » « تدميرات الحرب » و « البطولة الكبرى ! ضد الموتى ! » جداريات بيت الأصم لا تحوي شيئاً من هذا النوع ، لكن ذلك لا يمنعها من أن تكون ، بمعنى ما ، أكثر إخافة من أعمال حفر كالمشار اليها . قد يكون وجه إنساني حي أكثر إخافه في الفن من رأس مقطوع .

لقد قيل إن « صالوناً » فرنسياً رسمياً قد كسب لقب « مذبحة » بسبب وفرة المجموعات التاريخية أو التاريخية المزيفة من الدماء والمذابح وإذا قررنا أن نعود اليوم إلى تلك اللوحات المنسية منذ زمن بعيد فعلينا

ان نقر ان المعيار قد خرق فيها . وحتى لو حوفظ عليها فهل كان ذلك سيحمي تلك الاعمال من النسيان ؟

لقد احتلت ، في الوقت نفسه ، مكاناً بارزاً في تاريخ الفن نتاجات اكثر اعتدالاً من تلك الأعمال الاكاديمية . « إغـراء القديس انطوني » والقسم الايمن من اللوح الثلاثي «حديقة المتع » لايرونيموس بوسخ ، و « المجنونة غريت » و « انتصار الموت » لبروغيل الشيخ ، « المصابون بالطاعون في يافا و « المعركة عند ايلاو » لانطون غرو ، و « طوافة ميدوزا» وصور المرضى نفسياً لجريكو و « موت ساردانابال » و «مذبحة هيوس» لدولاكروا و « ايوترا نسنونن » لدوميبه ـ كل هذه اعمال إبداعية تهاجم شعورنا دون أي إحساس بالمعيار ولا تزال البشرية تعتبرها من الروائع .

طـوال قرون كثيرة كان الموضوع الأكثر تداولاً وابرز المواضيع الفنية في اوروبا هو موضوع القسوة والمعاناة . إنه صلب المسيح . أية صورة ارهب من صورة انسان معذب مسمر بمسامير على الصليـب ؟ وهذا لا يمنعنا من ان نعجب حتى اليوم بالكثير والكثير من صور«الصلب» ليس بتلك التي لرمبرانت او غريكو حيث تبرز المعاناة الروحية وحسب بل وبالأعمال الفظـة في معالجتها الطبيعية ، التي تضـع النبرة فوق التفاصيل الصغيرة الجسدية المتضاربة . تقول الأسطورة إن ماتياس غرونيفالد قد رسم الصلب في هيكل ايزنهايم بعد أن راقـب الأجساد التي طرحها مرض الجذام . وقد استعمل هو الباني نموذجاً « لمسيحه الميت » جثة احد الغرقى . حين ننظـر إلى هذا الجسد يصـعب أن نصدق انه قد يبعث حياً ، قال دوستويفسكي في رواية « الأبلـه » على لسان بطله إن الانسـان قد يفقد إيمانه امام مثل هذه الصورة .

لماذا ليست مشاهد الصلب هذه خمسة او عشرة بل آلافاً وآلافاً . لماذا يعمل الفنانون باستمرار على تذكير البشرية بأن المسيح قد صلب من اجلها بدلاً من العمل على جعلها تنسى ذلك ؟ إنه السبب ذاته الذي جعل غويا يبدع نتاجاته الغرافيكيه والتصـويريه المكرسة للأحـداث

الدامية عام ١٨٠٨ . مهمة الفنان ليست في أن يساعدنا على أن ننسى بل في أن يجبرنا على أن نتذكر .. ذلك لاننا إذا تذكرنا فقد تسنح الفرصة للهرب من تكرار المأساة .

فرص محطمة ، بل قد تكون فرصاً متخيلة . الناس الذين يسببون المآسي التاريخية الكبرى لم يعتادوا اكتساب الحكمة من لوحات المعلمين . إن الحرب الأهلية الاسبانية في ثلاثينات قرننا كانت مفارقة مستحدثة وأكثر هولاً من فظاعات عام ١٨٠٨ .

لكن الفنانين لا يصنعون فنهم كي يتعلم الطغاة والظافرون . الطغاة والظافرون يحتاجون إلى الفن بقدر ما يكون مؤهلاً لأن يخلدهم في صور لامعه ومزوره . اللوحات تخلق للناس المحتاجين اليها كي يقتربوا قليلاً إلى الدرجة الممكنة من الحقيقة والجمال ، وكي يفتنوا بانفعالات العبقري وافكاره .

الجمال ، نعم . والحقيقة ايضاً . وهما على الرغم مما يحدثنا به مؤلفون معروفون لا يتوافقان دائماً . وقد تكشف لنا الحقيقة أن الجمال محتقر . واحياناً يكون لازماً أن يضايقنا الظلام الدامس كي نتذكر الضوء وكي ينبعث بقوة جديدة شوقنا إليه . إن تربية المشاعر بما فيها الجمالية ، لها جانبها المعذب أيضاً . وبقدر ما نستطيع النظر في عمق المعاناة نكون مؤهلين لتذوق الفرح وتثمينه ، الفن العظيم يربينا بالمعاناة باسم الفرح .

اما ما يتعلق بالمعيار فقد يكون غويا ادق من يجيب عن هذه المسالة . معيار العبقرية يحدده العبقري نفسه . إنه الوحيد المؤهل لتقويم اتجاه ودرجة ومن ثم استخدام ترسانة الاشياء القبيحة التي تطرحها الحياة بكثرة . وإذا تكون لدينا انطباع ، ذات مرة ، بأن المعلم قد فتن وافرط في التسجيلات القاتمة فعلينا الا ننسى انه لا يسعى إلى إقامة وليمه لاحاسيسنا بل إلى تربيتنا .

إذا تعلق الامر بالأذواق والرغبات الشخصية فإننا نرى أن السخاء المفرط في نقل القبح الجسدي والفظاعات ، وخصوصاً حين تكون معالجة بتقليد ومماثلة ، يعرقل الاستفادة التامة من الإيحاء الفني . والسخاء المماثل عند التفسير — بفعل مبدأ المعايشة المعروف منذ زمن بعيد — يبعث لدينا ارتعاشاً ذا طبيعة بيولوجية لا طبيعة روحية . حين نراقب كيف يرفع الاثقال معاون البائع نتوتر دون قصد مع أننا لا نرفع اية اثقال . وبالطريقة ذاتها قد نحس امام لوحة عذاب احاسيس تخلو من علاقة بالتقبل الجمالي .

وايضاً . حين يصر كونستيبل وانغر 'وميترلينك' على ان القبيح غير موجود وان كل شيء في العالم جميل فإنهما يريدان ان يجعلانا اكثر قبولاً لما يلائم الحياة ، الذي يظهر في مكان — في المهاوي الفضائية وفي المجال الميكروسكوبي لقطرة ماء . لكننا نعرف ان الملائم لا يشتمل على التناقضات وان تنفس الكون الايقاعي تهاجمه باستمرار اندفاعات فوضى واقعية لكنها لا تفسر . نعجب للكمال الذي لآلية الجسم البشري المعقدة ، لكننا لا نعجب الإعجاب ذاته بنمو الخلايا السرطانية ذلك لانها الفوضى الجاهدة كي تدمر التوائم الذي بني في عشرات الآلاف من السنين .

والمسألة لا تستوفي حقها بموقفنا المفسر للحياة بل وبمعيار اخلاقي جمالي لا يستطيع الانسان ، لحسن الحظ ، أن يتحرر منه حتى لو أراد ذلك . لن نثمن ، أبداً ، جهود الجلاد التي يقطع بها رأس الضحية بأنها جهود جميلة كجهود الام التي تضع وليدها . ولن تكون اية مضاربات فلسفية مؤهلة لأن تستبدل لنا هذه المعايير البشرية التي بها نتناول وسنتناول دائماً ظاهرات الجمالات والقبائح .

إن آراء رودن بشأن المميز والقبيح مصاغة في مجرى نضال طويل ضد المعايير الاكاديمية ضيقة الصدر التي لبست اكثر من تنويع متاخر لعلم الجمال الكلاسيكي المزيف . وهذا النضال لا يمثل تبديلا مرضياً

للآراء بل سلسلة اعتداءات فظيعة ضد قضية النحات التجديدية . وفي مثل تلك الظروف ، وخصوصاً إذا امتدت عقوداً كاملة من السنين ، إما أن يسير المبدع دون شعور على طريق التنازلات كما يحدث مع المواهب الصغيرة والطباع الضعيفة أو على العكس ، أن يحبط كل إمكانية للتنازل مقوياً تصوراته الى النهاية ، وأحيانا حتى آخر حدود ممارسته الخاصة . ووفقاً لهذا المنطق قال سيزان مثلاً إن الأجساد ينبغي أن ترى كأجساد هندسية ، وان « الطبيعة ينبغي أن ترى بوساطة الاسطوانة والدائرة والمخروط . » إن التبسيط الكامل لتصورات صحيحة مبدئياً ، الذي منه ستولد التكعيبية فيما بعد ، لن يقود سيزان نفسه الى أن يهمل تنوع صور الطبيعة باسم الهندسيات الجافة ووفقاً للمنطق ذاته سيصل رودن برايه حول المميز الى نهايات معروفة يصعب قبولها .

« حين يجمل فنان الطبيعة في شيخوخته .. يلطف تشنجات المعاناة ، وتهشم الشيخوخة ، وقبح العار ، حين يزخرف الطبيعة ، حين يقنعها ، حين يلطفها كي تعجب الجمهور الجاهل فهو يخلف القبح لانه يخاف من الحقيقة . » نحن نوافق على أفكار رودن هذه كما نوافق على مبدئه الأساسي ايضاً حول أن « جميل في الفن ماله طابع » ويصعب أن نقبل النتيجة التي وصل اليها النحات وهي ان كل ماله طابع جميل حتماً .

« كل ما في الطبيعة ذو طابع في نظر الفنان الكبير لان صدق مراقبته الذي لا يهادن يتوغل الى المعنى الخفي لكل شيء » .

« وذلك المحسوب قبيحاً في الطبيعة يكون ، غالباً ، اكثر تميزاً من ذلك المعدود جميلا ، لانه في كل انقباض سمة مرضية في تقعرات قناع من العار ، في كل تشوبه ، في كل ذبول تحدد الحقيقة الداخلية بسهولة تفوق سهولة تحديدها في السمات الصحيحة السليمة » .

« وإذ ان الوحيد في قوة المميز هو جمال الفن ، يحدث ، غالباً ، انه بقدر مايكون الكائن اقبح في الطبيعة يكون اجمل في الفن » .

رودن مصيب إذ يقول إن الطابع يحدد بسهولة في وجه أمرضته الحياة اكبر من سهولة تحديده في سمات صحيحة وسليمة . حتى المبتدىء يعرف أن رسم رأس شيخ أسهل كثيراً من ان ترسم نموذجاً شاباً ، وذلك لسبب بسيط هو أن السحنة الشائخة تكثر فيها الملامح التي تميزها ولا يصعب عن طريقها الوصول الى الشبه وحتى مظهر الطابع المعروف . والمسالة هي هل يجب ، في الفن ، أن نسعى حتماً إلى « الأسهل . » ان إبداع رودن ذاته يجيب سلباً عن هذا السؤال . فالمعلم لم يختر أبداً الدروب السهلة .

رأينا ان توجيه الاهتمام الى القبيح وحده يؤدي غالباً الى نتائج فنية حزينة . إن الجمال ، حتى كظاهرة فيزيائية ، ليس كثيرا جدا في الحياة كي نمر به دون مبالاة . الامر يتعلق ، طبعا ، لا بالجمال السطحي بل باكتشاف الانسان في العمق ، بغض النظر عما إذا كنا سنكتشف تحت الجمال الخارجي روحاً جميلة او ان نكتشف ، على العكس من ذلك جوهراً غير جميل . وقد تكون الحالتان مفيدتين كدراسة فنية ما دام ثمة مكان في الفن للانسجام ومكان للتناقضات أيضاً . نعلم ان رسامي الماضي قد أهدوا الجمال لا لعذراواتهم الجميلات روحياً وحسب بل لكثيرات منفرات أخلاقاً من سيدات التوراة مثل يهوديت ودليلة وزوجة فوطيفار .

ان نستحسن القبح الزائد عن اللزوم ، تشنجات ، تجعدات ، وتشويهات فذلك يعني في الجوهر ان نحط من قيمة أو ان نرفض آراء تشكيليه لعصور بأسرها ، والقمم المرموقة في تطور الفن كعصور مصر القديمة او اليونان القديمة . إن خطيئة الكلاسيكيين المزيفين لا تكمن في انهم اعتبروا النحت مثلاً اعلى وحيداً لهم وحسب بل في أنهم اتخذوا نموذجا لهم القديم في مرحلة انحطاطه حين قصف الابطال اجسادهم

وتشنجوا . إن المنحوتات المصرية العظيمة والهيلينية القديمة لا تحتوي شيئاً مما حسبه رودن افضل ظهور للطبع . انها بعيدة عن ذلك الجنس من التميز ، نكاد نقول إنها تنويعات لطراز واحد . لكنها تحمل جمالاً انسانياً ومحتوى لم تستطع القرون أن تعكرهما .

طبيعي أن يأتي كل زمن وكل مبدع باذواقهما وتفضيلاتهما . وإذا اعترضنا على ذلك فهذا يعني أن نعترض على التطور وعلى غنى الفن . واذا كان للفنان الحق في ذوقه فللجمهور ان يستفيد من الحق ذاته . المهم هو الا نستعجل في الحكم على مؤلف قبل أن نسعى الى فهمه . وإذا سعينا إلى فهم رودن فعلينا ان نؤكد أن النحات الكبير قد لزم الحذر في ممارسته من تلك الغوايات التي تنوح من نظرياته . وهذا هو الاهم . قد يكون المبدع غير حذر جداً وغير دقيق تماماً في صيغه . ان المذهب الفني - في آخر المطاف ، لا يصاغ بالكلمات بل بالاعمال .

صحيح أن اكثر معاصري رودن قوموا اعماله التي يتمسك بها أكثر من سواها على أنها نتاجات قبيحة . هذا التمزق بين الذوق الرسمي وذوق الفنان يظهر بقوة خاصة لدى صنع عمل ابداعي كبير هو نصب بلزاك .

إذا وجب ان نصف كل الخصومات التي دارت حول هذا النصب وجب أن نكتب كتاباً خاصاً . واذا اردنا ان ننقل كل الآراء المتعارضة من ذلك الزمن فعلينا أن ننشر مجلدات . ومع ان المجتمع الفرنسي في الفترة المعنية كان مشغولاً بخصومات اكبر كثيرا — حول فضيحة درايفوس — فان الصخب حول نتاج رودن قد استمر سنوات عديدة . كتاب وكتبه وصحفيون ورسامو كاريكاتير يوجهون الى الفنان اتهامات سخيفة ويغرقونه باهانات غير متوقعة .

بدا كل شيء في اللجنة سيئة السمعة لجمعية الادباء . فقد قرر السادة ، بعد ثلاثين سنة من التأخر ، انه لم يقم بعد تمثال لبلزاك الذي

هو ، من بين أمور أخرى ، مؤسس للجمعية . إقترح النصب على شابيو لكن المختار توفي قبل أن يضع التصميم . واذ أصبح زولا ، في ذلك الزمن رئيساً للجنة ، وهو يرى أن رودن مبدع من مستوى رفيع فقد قدم الطلب الى رودن عام ١٨٩١ . لقد تسرع النحات بقبول الطلب ، الأمر الذي سيجعله يندم ، لكن تاريخ الفن كان سيخسر احدى الروائع.

مضت قرابة ثمانية أعوام منذ قبول الطلب حتى تنفيذه . والذنب في هذا التطويل على رودن نفسه . عمل المعلم ببطء شديد وقد داهمته الأمراض في تلك الفترة وظل مضطرباً باستمرار بسبب الجو العدائي الذي نشأ من حوله . لكن السبب الرئيسي لهذا الكسل هو صعوبة المهمة ومتطلبات الفنان الاستثنائية . فبايعاز من ضميره درس وتتبع كل الوثائق الموجودة حول المظهر الخارجي للكاتب ، طاف مسقط رأسه وطلب كتبه من جديد . اراد رودن أن يقدم صورة عظيمة تعكس قامة العبقري ، وكان مضطراً إلى الأخذ بالاعتبار أن شكل الروائي لم يكن عظيماً . انه شكل جعلته الطبيعة رديء التناسب برأس كبير وجذع قصير وله كرش ضخم ــ وهذا ليس المادة الافضل ، قطعاً ، لنصب تذكاري ملهم ، لكن الفنان ، كما رأينا ، يكره كل ابتعاد عن الحقيقة .

صنع رودن سلسلة من التنويعات ، موضوعة اليوم في المتحف الذي يحمل اسمه . لقد نحت الكاتب عاريا وفي ثيابه ، وهو يخطو ، وكذلك وهو يضم ساقيه ، ومتجهماً وضاحكاً . إنه من المبدعين الذين يفكرون بالطين الخزفي ويثمنون عمل الخيال به الى أن تصفو الصورة وتصير كريستالية وفي شكلها النهائي . ولأن السادة من اللجنة قد سخطوا وهددوا مراراً بالغاء الاتفاق فقد اضطر المعلم الى أن يريهم بعض التنويعات التي لم يقبلوها بطبيعة الحال . وانقسمت اللجنة الى قسمين بعض من الأعضاء الهادئين اقترح أن يعطى الفنان امكانية اتمام عمله بهدوء على أساس المعطيات القائمة . واصر الآخرون على أن يستبدل الطلب وأن يعيد رودن عشرة الالاف فرنك التي اخذها سلفة . وحين لم يستطع معارضو المعلم فرض رأيهم خرجوا بتهديد جديد : ماذا سيحدث

إذا مات رودن ، وهو مريض ، كما مات شابيو قبل أن ينهي النصب التذكاري ؟ وكي يدرأ الفنان هذه المسألة المقلقة وضع المبلغ الـذي استلفه في المصرف تحت شرط أن يكون مع المبلغ الباقي من الاجـر لـه بعـد اتمـام النصب .

حتى هذا لم يرض المعارضين . لم يقبلوا في اللجنـة وأخبروا الصحافة . ومنذ ذلك الحين صار رودن يتعرض إلى الهجوم يومياً في النشرات والصحف على أعتبار انـه سخر من العقد ومن ذكرى أحـد العباقرة . واستمرت احتجاجات اللجنة وتهديداتها فقدم بعض الاعضاء العقلاء استقالتهم واستلم اللئام الدفة .

كان من المنتظر ان ينقشع كل هـذا الجو المسموم الذي اجبـر المعلم على العمل فيه بعد إكمال التمثال . وحدث العكس تماماً . فحين عرض رودن تمثال بلزاك في الصالة عام ١٨٩٨ عصف الخصام بكـل سدته حتى وصل إلى الأوج . تتجمع كل يوم حشود حول التمثال ، تدور الجدالات ، توجه شتائم الى الفنان ، أما الصحافة ــ ومنها الفكرية والادبية ــ فقد تقيأت إهانات وسخريات موجهة الى الفنان والى نتاجه .

« مهرج » « عارضة أزياء » « كومة من الجبس مصنوعةبالقبضات والرفسات » ــ هكذا ثمن تمثال رودن وقد أعلنوا ان إبداعه « اختلاس صريح . » إنه لمن التوهم الصرف توقع أن يتحول هذا النموذج مـن الجبس الى نصب تذكاري ، مع أن بعض الناس الطيبين لم تضايقهمهذه الامكانية . كتب جان رامو : « فليقيموا سريعاً هذا التمثال الممتاز كي تعرف القرون القادمة الى اية درجة من ضعف العقل قد وصلنا في نهاية هذا القرن . . كنت اريد أن تحفر على قاعدة هذا التمثال اسماء الاخوة الذين دافعوا عنه . سيكون ذلك عقاباً لهم وانتقاماً منهم » .

وقد وُجد المدافعون فعلاً ، لكنهم لم يكونوا ، قطعاً ، من مستوى رامو الذي لن تتلطف الأجيال القادمة بذكر اسمه حتى من اجل الانتقام.

يوجين كاريير ، أوكتاف ميربو ، تولوز ـ لوتريك ، بول سينياك ،أريستيد مايول ، انطوان بورديل ، كلود ديبيوسي ، كونستانتين مونييه ، اناتول فرانس ، كلود مونيه وعشرات الآخرين من رجالات الثقافة والفن وقفوا ضد الجهل وتخريب الآثار دفاعاً عن عمل رودن الإبداعي . وبدا الشر والمحافظة اقوى . رفضت اللجنة التمثال بالإجماع تقريباً واعلنت إلغاء العقـد .

كان قرار اللجنة مخالفاً للقانون وكان لرودن كل الحق في مناقشته . وهذا يعني في الواقع أن تقام دعوى ستستمر سنوات . فضل النحات أن يطوي الرايات وقد تعب وقرف . وقع أصدقاؤه عريضة شعبية عامة كي يتم تنفيذ النصب . اقتطع الوف الناس من وسائلهم المتواضعة ، بطيبة خاطر ، كي يعبروا عن تضامنهم مع فن رودن الكبير . وكان الفقراء هم الاكثر نبلاً . الفقير سيزاليه الذي كان يعارك ، حينئذ ، الفقر الأسود، حرم أسرته من الطعام كي يرسل فرنكاته الخمسة المتواضعة .

جمع المبلـغ الضروري ، لكن المعلم فاجـأ الجميع برفضه إقامة النصب . لم يكن رودن ميالاً للنضالات الاجتماعية في مواقفه الابداعية وكان يصر على ذلك . قد يعود السبب إلى انه كان مضنى ومنهكاً جداً ، او انه كان يخاف أن يتحول إلى معبود للقوى اليسارية . لكن النحات قد طوى الرايات . وقد تحمل ، وفـق كلماته ، اكبر هزيمة . وبقي النموذج الجبسي لتمثال بلزاك طويلاً في حديقة الفنان .

سرعان ما تحولت هزيمة رودن إلى انتصار له . لقد منحه المعارضون شهرة رغماً عنهم ، وقد تجاوزت حدود فرنسا . لقد تحول معرض أعماله زمن المعرض العالمي عام ١٩٠٠ إلى انتصار حقيقي . ومع ذلك كان على تمثـال بلزاك أن ينتظر اربعة عقـود كي يصير ذلك النصب التذكاري الـذي يرتفع اليـوم عند زاوية شـارعي « مونبارناس » و « راسباي » .

إذا نحينا بواعث الشر والحسد جانباً فما الذي جعل معاصري المعلم ينفرون من عمله الإبداعي ؟ إنه القبح طبعاً . لكن شكل بلزاك غير قبيح . لقد اعتبره الجمهور قبيحاً لسبب بسيط هو أنه لا يستجيب للمعايير الشرعية الطفيفة للجمال التشكيلي . لقد سعى رودن إلى تلطيف وإخفاء عدم الكمال الجسدي لدى الروائي ، مخالفاً بذلك وجهة نظره ، ولصالح مقتضيات العمل التذكاري . لكنه لم يذهب إلى أن يحلي أو يسوي الطبيعة كما يفعل فالتفيير . وإذا كان يجب أن نروي الحادث حتى النهاية — فإن لجنة رجال الثقافة قدمت الطلب بشأن النصب التذكاري إلى فالغيير ، وقد نفذ الطلب في سنة ،خلافاً لرودن ، ويمكن اليوم أن يلتفتوا إليه . إنه أحد النصب التذكارية التي لا تحصى ، التي لا تسحر لكنها تبعث على النفور ومن ثم لا تثير تعقيدات .

لم يكن فالغيير فناناً رديئاً في زمنه لكن قوته لم تكن في النصب التذكارية بل في التصوير الكاميري ، دون أن نتكلم على أنه من الصعب عليه أن يقارن بمجلد عبقري . قد يكون فالغيير نفسه قد أدرك وضعه، إذ أنه بعد أن تلقى الطلب ، قام بزيارة إلى رودن وكأنه يريد أن يعتذر . يندر أن يكون كبار الناس منتقمين ، لقد وافق المعلم على أن يجلس متمظهراً لصنع تمثال نصفي وقد نحت هو تمثالاً نصفياً لفالغيير . وكان يجب أن يطمئن ضمير فالغيير بعد هذه المجاملات التي اتخذت شكل تمثالين نصفيين . لكن ذلك لم يحدث . فذات يوم ، وبعد سنوات ، أكد لتلامذته والدموع في عينيه بصدد نصبه التذكاري : « تلك غلطة . طوال حياتي ارتكب الأخطاء . كان رودن على صواب ! » .

صرنا نعرف ، جميعاً ، أن رودن على صواب . حين ننظر إلى شكل بلزاك نحتار . لم أثار حدة معاصريه . الجواب هو ذاته : القبح . إن القبح أقل جاذبية كثيراً من الجمال . وهو يظهر لنا دائماً حين يدخل موضوع تأملنا في تناقض حاد مع ذوقنا . كل فنان مؤهل لأن يثير مثل هذا التناقض . وكل مؤلف قد يسمح لهواه بإدخال القبح في العمل

الابداعي . لكن العبقري وحـده يملك القدرة على تحويله إلى جمال بمساعدة لزمن .

لن نصل إلى حد التاكيد أن « بلزاك » رودن جميل كجسد . لا حاجة إلى هذا التاكيد ، وهو غير سديد ، لا احد يطلب من الكاتب العظيم أن يكون جميلاً حتماً ، وبلزاك ، دون أن يكون قبيحاً ، لم يكن جميلاً . لقد تعامل النحات مع وثيقة واحدة موثوقة حول مظهر الفنان . إنهـا صورة داكرية(١) وجدت لدى نادار . تمثل لنا الصورة الروائي في مرحلة متأخرة من حياته بوجه ممتلىء متجهم قليلاً ، وجسد ضخم وقد ارتفعت يده إلى صدره وكانها تتابع خفق قلبه المريض . ولو أراد رودن أن يقلد الصورة ميكانيكياً لصار العمل اجمل لكنه كان سيثير الاعتراض . قد يبدو ذلك مفارقة ، لكن النحات بابتعاده عن الصورة وصنعه بلزاك أقبح قد جعله أجمل لا لأنه نفح فيه المزيد من الحياة ببساطة ، بل لأنه كشف روحانية لا تحتوي عليها الصورة .

وكي تكتشف شيئاً ، في الفن او سـواه ، يجب أن تجده أولاً . و رودن ، كما ذكرنا ، قد درس طويلاً المبدع والنموذج الجسدي ، فالأول لا يمكن التعبير عنه إلاّ عبر الثاني / ٢٢ دراسة نحتية للرأس ، ٨ ـ للجسد عارياً ، ١٦ للجسد مرتدياً الملابس وفيتمظهرات مختلفة ، تلك هي المراحل التي مر بها الفنان كي يتغلغل في كنه الشخصية ، وكي يقترب من الحل النهائي .

لقد رويت لنا حادثة العمل الابداعي بأكثر او أقل من التفاصيل من قبل مؤلفين مختلفين . ولا يعرف أحد لماذا لم يبذل هؤلاء المؤلفون جهداً كي يتأملوا العمل نفسه بمزيد من التفصيل . يقومه بعضهم على انـه

---

(١) الصورة الداكرية ـ صورة على طريقة داكر .. وهي طريقة تصوير تخيلها داكـر تثبت كيميائيا الصورة المنتجة في غرفة مظلمة على ورقة من فضة خالصة ملبسة على نحاس .

مسودة ، وكان بالإمكان قبولـه على انه مسودة لو لم يكن يحملنا إلى مقاييس ادعائية لعمل كامل . يقوّم آخرون « بلزاك » على انه إنجاز رفيع لكنهم يكتفون بملحوظات اكثر عموميـة : « غامض مثل ابي الهول » « جبار » « ملغز » « متعال » . ويخيل لنا أن هذه التحديدات غير صادقة ناهيك عن كونها عامة .

وهـا نحن نصطدم من جديد مـع ظاهـرة معروفة من الصعب . احيانا ، التعبير بالكلمات عن فرادة النتاجات الكبيرة . و « من الصعب » لا تعني ، قطعاً ، « مستحيل » . لكن موضة الطبعات الفنية الغربية قد علمت المؤلفين منذ عشرات عديدة من الأعوام عدم احتمال صعوبات زائدة . . فالقسم الأكبر من هذه الطبعات يمثل البوماً مسبقاً من النسخ . ونوعية النسخ الرفيعة تجبر الجمهور على التسامح مع النوعية المشبوهة لبعض النصوص . والنصوص موجزة : ملاحظات بيوغرافية مستعجلة ، إحصاء سريع للأعمال الاساسية ، بضع صفات إطرائية، وبعض التفاصيل الفضولية . ومـن يريد المزيد فعليـه بالنسخ ذاتها . ثم اما قيل إن النتاجات تتحدث عن صاحبها افضل من سواها . ويتكون انطباع غريب، إذ انه بقدر ما ينمو سيل الإعلام المرئي الموجه إلى المشاهد يظل على المستوى الخلفي من العناية التعليم الجمالي للمشاهد . إن وفرة النسخ انتصار للعصر التقني ، لكن هل ستكون ثمة فائدة خاصة منه إذا لم نعلم الجمهور كيف ينظر وماذا يرى .

إن العناصر التي اثارت ولا تزال تثير الى اليوم بعض الجمهور هي طريقة التوغل في فكرة العمل الإبداعي . إنها خواص الوقفة والملابس والهيئة ، دون ان نتكلم على خواص الصياغة ذاتها ، التي تستثير اقوى الإنزعاج . يرى مثمنو النحت الكلاسيكي ان من التافه ، عموماً ، الكلام على الصياغة . رجمة سمجة من الفخار متوجة براس مهول حاسر ذاك هو التمثال في اعين النقاد المحنكين من الاوساط الاكاديمية . الوقفة بالقامة المشدودة الى الوراء قليلاً وبالراس المرفوع الى الاعلى قد وصفت

وتوصف الى اليوم في حالات غير نادرة من قبل بعض النقاد بأنها تمظهر « بوز » « للتعالي » و « السمو » أما الملابس فقد اعتبرت في حينهـا « منامة » وتفسر في ايامنا من قبل خبراء الفنون في التحليل الشكلاني على إعتبارها محاولة « لتغطية عدم تناسق البطن الضخم . » اما التعبير فيمثل لنا قناعاً « للتقزز » أو « الإحتقار » . وثمة مؤلفون يجملون هذه الخصائص كلها بتأكيد أن رودن قد قدم بلزاك وكأنه « مرويص » أي يسير في نومه .

اما في الواقع فقد توصل رودن ببساطة الى الحل الابسط والأكثر واقعية والذي تبين انه الانجح : ما دام يصور بلزاك فالمناسب أن يصوره من الجانب الجوهري فيه ـ من حيث هو مبدع . وما دام يصور المبدع فعليه أن يلتقطه في لحظة الإبداع . حتى هنا ـ لا جديد . لكن رودن ليس من أصحاب النصب التافهة ، تلك المعروفة والدائمة ، حيث ينحني الكاتب على المخطوطة والريشة في يده أو يتقدم في صورة حالمة فوق مقعد او يشد بيده على درج ورق ويوجه الملهم نحو مثاله . لقد تولى رودن المهمة الصعبة بتصوير لحظة الإبداع الروحي دون مساعدة السمات التفسيرية ، او ادراج الورق ، أو الريش الطري وأكاليل الغار .

كتب بلزاك : « أعيش تحت ما قد يكون أقسى استبداد : ذاك الذي أفرضه بنفسي . أعمل ليلاً ونهاراً . » وقد تكلم عن نفسه في « المنفيون » بصيغة الغائب : « عاد الى البيت ، انحبس في غرفته ، أشعل مصباحه الملهم وراح يبحث عن كلمات في الصمت وعن أفكار في الليل . » رودن يعرف سهر الكاتب الليلي ويعرف في سنواته الأخيرة ، وقلبه المريض ويعرف كفاءة الكاتب لتصديه الى مهمه ان يشمل بإبداعه كل عصره وكل البشرية . والنحات يعرف فرادة الماهر الذي لا يستقي من أصابعه بنى عقلانية بل يتبع رؤى خياله : « يجب أن تنبع الفكرة من راسي كما الماء من الينبوع . انا لا اؤلف شيئاً » .

سعى رودن الى تصوير الكاتب في تيقظه الإبداعي ، في الصراع المأساوي مع قوى الجسد التي تزداد ضعفاً على ضعف ، في دأبه على ملاحقة الهدف الضخم الذي امتلك روحه . لم يصور لنا بلزاك عارياً ولا في لباس الاستقبال بل كما كان في تلك الغرفه مع الستائر المسدلة والمصباح المشتعل ، وقد تدثر بجبته الرهيبة سيئة السمعة التي يتخذها ثوباً له .

لم ينحت بلزاك منحنياً فوق درج من الورق بل منتصباً ومحدقاً الى الأفق لأن الإبداع ليس كتابة كلمات بل وضوح رؤية . نحس في هذه الوقفة ماهراً في لحظة فيها رؤياه أقوى من الواقع وليست تلك وقفة متعال . الكاتب مشدود الى الوراء قليلاً الى حد ما امام هذا الحشد الضخم من الطباع الذي اسمه « الكوميديا البشرية » إنه ينمو امامنا مضحكاً وعظيماً في وقت واحد مثل طائر ليل غريب مريض وقد ضرب لكنه في الوقت نفسه منتصب بدافع جبار وقد غرز نظره المرعد في ما لا يرى ، إنه عملاق يحمل في ذاته المعاناة ، لكنه اكثر عملقة في توقه الذي لا يخمد الى المستحيل . إنه غير قبيح وغير جميل . لقد ارتفع فوق الجمال والقبح كي يصل الى اسمى رحاب العظمة .

الإيحاء المصور هنا تم بلوغه بإمكانات المعلم الكبير التشكيلية . وقد رفض رودن في مجرى العمل الأشكال المعبرة لليدين اللتين كانتا في البداية مكشوفتين ثم حجبنا تحت الجبة كي لا تجتذبا الإهتمام دون نفع . وهكذا يقود الشكل التلقائي للجسم في إيقاعه القوي النظر الى الأعلى نحو الكائن وخصوصاً نحو ذلك الرأس الضخم والرائع ، هذا القناع للمعاناة المكبوتة والإرادة التي لا تلين ، الحزين في تعبيره المكثف عن التجربة الفنية والدرامية .

لقد حدد التمظهر « البوز » الطبيعي وحددت التعبيرية . فالثنايا تخفي الجسد وتكشف ، في الوقت نفسه ، عن بنيانه وتبرزه . لقد

انتهت هنا تماماً المغريات التصويرية الإنطباعية التي وجدت في بعض الاعمال السابقة . لقد وصل المعلم الى البساطة العظيمة للروائع المدعوة الى البقاء : الشكل التذكاري لجبار ينمو شموخاً الى الأعلى – موشور انساني ، لكنه بالدفاع الكريستال وقد مزج في ذاته التجارب والانفعالات والإندفاع الى الأعالي ، الى فطرة العبقري .

– – –
– – –
– – –

حين قال دوستويفسكي إن الجمال سينقذ العالم فإنه كان يأخذ بعين الإعتبار الجمال الجسماني أيضاً . ونحن نستعمل في حديثنا اليومي دون تمييز كلمات مثل ، جميل ، رائع ، مليح ، مدهش ، وينتقل هذا الإختلاط إلى محاكماتنا الفنية . وبالخفة ذاتها نقول : « انسان رائع » و « حساء رائع » وبالخفة ذاتها نتكلم على المرأة الجميله ، واللوحة الجميلة والفكرة الجميلة . وفي الجوهر نستخدم الكلمة ذاتها وفي الحالات الثلاث نضع فيها معاني مختلفة .

لن ندعي حق ترتيب محتوى هذه الكلمات التي تستعمل بخفة كمترادفات : فلنتذكر من اجل ضرورات العرض أن الجمال الجسدي والأخلاقي ، كما في الحياة كذلك في الفن ، ليسا مظهرين مختلفين لظاهرة واحدة ، بل هما شيئان مختلفان مبدئياً . وإذا كان الجمال الروحي ينتمي دون نقاش إلى أجواء الرائع فليس الامر كذلك مع الجمال الجسدي أو الكمال ، على الرغم من اننا في الحديث اليومي نقول دون أن تطرف لنا عين «سيارة رائعة » و « خنجر رائع » .

لكثرة ماعبر الفن عن القيم الروحية بوساطة المادي والمرئي فقد اعتبر ولا يزال يعتبر إلى اليوم ، في احيان غير نادرة ، أن من الواقعي أن يعبر عن الفكرة الاخلاقية عبر القبيح . يبدو ذلك منطقياً وصحيحاً ولائقاً عملياً . وهذا يصنع مرة واحدة وإلى الأبد نظاماً في المجال الفني المعقد

والمعترض دائماً لعدم التفاهم . بنظرة سريعة إلى اللوحة نحزر المغنى الحقيقي فورا : الأبطال الطيبون جميلون والاشرار قبيحون .

قد تبدو الخطة بدائية جداً لكنها كانت توضع حتى من قبل معلمين كبار في فترات الإنحنـاء أمـام الجمال الجسدي . إن لوحة تيتسيانو « المسيح والنقود » هي مثال بارز في هذا المجال . المسيح في جمـال لطيف يكاد يكون جمالاً انثوياً . وبشكل آخر تماماً هو شكل الفريسي حامل النقود مع السؤال الماكر : « لمن ندفع الضريبة ، لابيك أم لقيصر ؟ » إنها جسدية فظة دنيئة همجية ومتوعدة بقوتها الضارية . إن الفرق بين الشخصين كالفرق مابين السماء والهاوية . وكالتعارض ــ مابين الكائنات الروحية وكذلك بين النماذج الجسدية . إنهما الجمال والقبح في صفاء النـوع .

ترك لنا ديورر صيغة واضحة وبسيطة لوجهة النظر هذه. فهو إذ أشار إلى النحاتين القدامى قد نصحنا بأن نتعلم منهم : « فكما اعطوا لمعبودهم ابولون تناسبات أجمل هيئة إنسانية نريد نحن ان نستخدم المعايير ذاتها لسيدنا المسيح .. وكما ابدعوا فينيرا كأجمل امرأة نريد ان نمثل في الهيئة الرائعة ذاتها صورة العذراء مريم . نريد أن نصنع شمشون من هيرقل وسنتصرف على هذا النحو تجاه الآخرين » .

فكرة جيدة . لكنها مخادعة . لأن الجمال الجسدي ذو مغاطيسية فيزيائية . وهو يحمل انبثاقاته ويطال دفعة واحدة،ويؤثر على الحواس اول ما يؤثر كجمال جسدي ثم ــ وذلك افتراضي ــ كرمز للروحانية .

إن « مريم المجدلية » لتيتسيانو تولد لدينا شعوراً بالانزعاج غريباً جداً عن التأليه الديني . فشعر القديسة الطويل البهي لا يخفي تماماً الجسد السخي والنهد العاري . والنظر المتجه إلى السماء لا يبدو كتوق روحي بل كذهول عشقي . مريم المجدلية ترغب في المسيح والمشاهد يرغب في مريم المجدلية لا كقديسة بل كخاطئة . إنها انحرافات خطـرة لا يقع الذنب فيها على المشاهد وحده .

الا يجب ان نبحث هنا عن احد الأسباب التي جعلت فناناً مثل غريكو يهمل الجمال الجسدي في سعيه إلى تصوير الجمال الروحي ؟ يرى غريكو جداريات ميكيل انجلو « غير لائقة » بسبب الإفراط في التوكيد على الجسدانية في الأجساد وبسبب عريها الدائم . لقد تأثر غريكو بالفينيسيين لكنه لن يبدع ابداً ما يماثل دانا تيتسيانو او سوزانا تينتوريتو ـ تلك الأجساد المتينة العارية لاناث حساسات . في أحد أبكر التنويعات « المسيح يطرد التجار من المعبد » الموضوع عام ١٥٧٠ صور غريكو ثلاثة اشكال نسائية بصدور او افخاذ عارية ، ثلاث خاطئات فاتنات وكأنما ليرينا انه يستطيع خلق مثل تلك الأشياء . ومن ثم لم يسمح لنفسه بمثل ذلك التصرف . وإذ صور من جديد في شيخوخته بعض الأجساد العارية وفقاً لمقتضيات الموضوع («القديس سيباستيان » « سفر الرؤيا ـ الطبعة الخامسة » « لاوكون » ـ ١٦٠٨ ـ ١٦١٤) فإنه من الصعب العثور في هذه الاجسادعلى شيء جسداني فهي تجسيد لتجارب روحية . ويسوعياته وعذراواته ؟ هل لها سمات ابولو وفينيرا لا شيء من ذلـك .

وإذا اعتبر غريكو مجنوناً او ظل منسياً طوال قرنين حتى في بلاد كاثوليكية مثل اسبانيا فليس ذلك بسبب مواضيعه الدينية بل لأن شخوصه بدت غير جذابة ، بل تافهة . لم يخطر لأحد ان يعتبر فناناً مثل موريلو مجنوناً او ان يرفضه ، فعذراواته محببات ويستجبن للذوق العـام .

وإذا كان الفن يتطابق ، دائماً وبدقة مع الذوق العام فقد يكف عن ان يظل فناً . إن تطوره يحتم تعارضاً إما خفياً أو حاداً مع الراي العام فهو يعكس إلى درجة ما ، وهو يتجاوز احياناً ويصوغ ويشكل اذواقاً جديدة،ويخلق تبدلات في المشاعر وفي المعايير الجمالية للانسان المعاصر ، حتى قبل ان يحسها هو نفسه . وليس العجيب في مصير غريكو انه ظل منسياً طوال قرنين بل العجيب انهم قبلوه دون ردود فعل مفرطة،طوال حياته .

هذه الأشكال المطوطة إلى حد لا يمكن تصديقه ، وهذه الملابس الممتلئة الفوسفورية التي تلف بكل الحشمة الجسد البشري ، هذه الوجوه الشاحبة ذات النظرات الشاردة أو الممتلئة غبطة ، والافواه الصغيرة ، والشفاه التي كأنما تشققت بفعل الإنفعال الروحي ، واللحى الدقيقة والاهليلجات المشوهة ـ كل ذلك يصعب تسميته جميلا من وجهة نظر معايير عصر النهضة المألوفة ـ والأصعب تسميته فاتنا . إن ذلك يتطور ويتشكل خارج تلك المعايير كي يلبي متطلبات فصيلة اخرى . ذلك من حيث إدراك الجميل والقبيح .

إن معضلة القبيح والجميل ليست الوحيدة ولا الأساسية في الفن. إنها واحدة من معضلات كثيرة في الإبداع ، وهي ذاتها نتيجة للتبعيه المعقدة والمتبادلة بين السمات الجوهرية للانسان والفن باعتباره نشاطا انسانيا من ناحية ، وباعتباره ، من ناحية اخرى ، فرادةلا تتكرر لموقف جمالي في فترة تاريخية ، محددة ، يشمل الواقع وفرادة شخصية مبدع معين . والعنصر الأصلي الذي تنعكس فيه كل سمات هذه التبعيه المتبادلة المعقدة ، ليس هو الجميل بل الرائع الذي افرغت لتحديده انهار من الحبر دون أن يتم التوصل إلى صيغة يقبلها الجميع .

نحن بعيدون عن الطموح إلى إكمال ما لم يذعن إلى مثل كل ذلك العدد من المفكرين المرموقين ،لكننا نريد أن نلحظ ، خلافاً لتوكيدات بعض المنظرين البرجوازيين ، إن القول بالرائع ليس جمالياً صرفاً كالقول بالجمال الفيزيائي . وإذا قررنا ان نلتفت إلى الدقائق فعلينا ان نقول إن القول بالجمال يندر « نقاؤه » جمالياً أو بعبارة ادق إن الجمالي ، حتى هنا ، يحمل تلوينه البيولوجي والإجتماعي . وإذا رجعنا إلى أسطورتي بجماليون وزيفكسيس فسوف نرى أن تصوير المراة الجميلة أو العنب الجميل يستثير لدى المشاهد حتماً ، عن وعي أو دون وعي ، الرغبة الجسدية الصادرة ،طبعاً ، عن كياننا البيولوجي وليس عن اية محاكمات جمالية سامية.ومن ناحية اخرى،وكما اشار تشيرنيشفيسكي إن المعارف عن المراة الجميلة ليست نظرية قطعاً لدى ممثلي مختلف

الفئات. ومع ذلك فإن تثمين الجمال هو جمالي اساساً إن لم يكن جمالياً وحسب . يقول يوفكوف في البينا : « خاطئة هذه المرأة لكنها جميلة . » وقد مايز في جملة واحدة ما بين التقويم الأخلاقي والجمالي .

الثنائية في صنف الرائع غير ممكنة . يمكن أن تكون البينا جميلة إلى اقصى حدود الإمكان لكنها لن تصير أبداً رائعة في نظرنا وذلك بسبب تقويمنا الاخلاقي لها سلباً . حوريات البحر المغويات باصواتهن الفاتنة البحار ليتجه إلى الصخور تحت المائية الخطـرة . وحوريات الغـاب الداعيات برقصهن المسافر المتأخـر إلى الهـلاك ، الإنـاث المتعريات بوقاحة ، وتلك البشاعات الشيطانية المحاولات اغواء القديس كلـي الحكمة انطونيوس شهيد الاغراء وكذلك شهيد الفنانين الذي ظلوا قرونا يصورونه – لا تعاطفاً معه بقدر ما هو تعاطف مع الفاتنات المترفات – كل هذه الكائنات الفاتنة خارجياً ذات الأرواح السود لا مكان لها فـي حصون الرائـع .

معرفة الرائع ، خلافاً لمعرفة الجميل ، تمثل مرتبة جمالية مرتبطة مع ظاهرات اعقد من ظاهرات الجمال الجسدي . ولهذا فلن تقويماتنا للرائع هي نتيجة للموقف الشامل . ان توكيد برودير خريستيانسن ان « القيم الجمالية ذات مغزى فردي وليست ذات مغزى مجتمعي » وإنه « بقدر ما توجد شخصيات توجد معايير للتقويم » هذا التوكيد هو موضع جدال حتى حين يتعلق الأمر بالجمال الجسدي ولا يمكن الدفاع عنه قطعاً في ما يتعلق بالرائع . إن التقويم الجمالي هو ، طبعاً ، غـير محروم من التلوين الفردي لكنه يحدد بمعايير المثل الاعلى الجمالي الذي ليس وليداً لشخص منفرد بل هو وليد مجتمع معين وطبقة معينة .

قال كانت إن الرائع « لعبة حرة لخيالنا ولفهمنا » لكننا نعرف ان خيالنا ، وخصوصاً فهمنا تحددهما سيرتنا ؛ اي مكاننا في المجتمع وكل التاثيرات التي يمارسها المجتمع علينا . لعبة حرة ، اجل ، لكن بقدر ما

تكون الحرية ممكنة في عالم كل شيء فيه ، بما في ذلك روحانيتنا ، خاضع لعلاقات سببية معقدة .

كون غريكو الغريب الـذي يصعب تسميته بالجميل ، وبالنسبة للكثيرين بالرائع ، هو وليد المناخ الاجتماعي والروحي في آخر القرن السادس عشر ، وليد التجربة الحياتية التي كدسها الفنان ، وليـد التأثيرات التشكيلية من قبل التقاليد البيزنطية ومن قبل المدرسـة الفينيسية . لكن هذا العالم الغريب منسق من قبل خصوصية يصعب أن نضعها في المكان الاخير ــ هي فرادة العبقري التي لا تتكرر .

من الصعب التحديد آلياً الى اي حد يحقق المبدع طلباً اجتماعيا والى اي حد هي مهمة شخصية ، الى اي حد هو تابع للمجتمع والى أي حد يصير المجتمع تابعاً لايحاءاته الفنية ، لكن ، وفي جميع الأحوال ، يبقى للطبع الابداعي المتكون استقلاله النسبي او نقول بالمزيد مـن البساطة ــ حقه في الحرية النسبية . هذه الحرية ، وخلافاً للاحكام قصيرة النظر ، إذا تعلق الامر حقاً بالحرية الإبداعية لا بنزوة او قـدر ، ليست القيمة الاساسية . انها تنال بصعوبة في اغلب الاحيان . إنهـا حق الإختيار والتقويم وهي اهلية التجسيد . وهي تظهر لدى غريكو كما في فرادة وجهة نظره التي لا يمكن ان تساوي النظريـة الفطريـة للكاثوليكية . وهي مؤهلة لسبك الرؤى الفنية في صور جبارة لها قـوة تحترم الروحانيين والكرادلة والاعجب هو انها تحترمنا نحن ايضا .

يمثل غريكو ظاهرة خاصة في تاريخ الفن . ما يزال الدارسون يتجادلون حول ما إذا كان يجب أن ينتمي عمله الى التقاليد البيزنطية أم الى الاسلوبية الايطالية ام الى المدرسة الاسبانية . لقد بقي العديد من ظروف حياة الرسام ومن جوانب نشاطه غير واضحة حتى اليـوم . ومصير إبداعه أيضاً غير عادي : كان الفنان محترماً من معاصريه ومن ثم يعلن أنه « مجنون » ويكاد ينسى طوال اكثر من قرنين ثم يعاد اكتشافه في زمن جديد ليصبح أكثر الأشخاص جاذبية للفنانين والنقاد .

ولد دومينيكوس ثيوتوكوبولس الذي دعي فيما بعد ال غريكو عام ١٥٤١ في كريت في الجالية الفينيسية . يعتقد ان غريكو قد وصل الى فينيسيا وهو فتى ومن المحتمل عام ١٥٦٠ . يقوم جدال حول ما إذا كان قد عمل لدى معلمين مثل باسانو ، تيتسيانو ، وتينتوريتو ، لكن تأثيراتهم ظاهرة على إبداع الرسام الباكر عام ١٥٧٠ ظهر غريكو في روما بإعتداد الفنان الناضج . وقف امام « المحكمة الرهيبة » لميكيل انجلو واعلن بثقة : « لو انهار كل هذا النتاج ارضاً لخلقته من جديد كما هو دون ضعف تصويري . » قد يكون مثل هذا القول نتيجة لخفة تفكير الشباب . لقد ثمن غريكو ميكيل انجلو كنحات يصنع رسوماً كأشخاصه ويصورها في لوحة « المسيح يطرد التجار » لكنه لم يتقبل رؤيته التصويرية . وفي شيخوخته سيتبادل أحديث مع فرانتسيسكو بانشيكو : « انسان جدير هو ميكيل انجلو ، لكنه لا يعرف التصوير » .

تؤكد بعض السير ان موقف غريكو السلبي من المعلم المعترف به من قبل الجميع قد اثار كراهية الفنانين المحليين للقادم الجديد وعجل في رحيله . لا توجد معطيات دقيقة حول مغادرة غريكو روما ولا حول اين عمل في السنوات التالية . المؤكد انه كان في توليدو « طليطلة » عـام ١٥٧٧ .

قد يكون الفنان اعتبر طليطلة محطة متوسطة على طريق تشرده . وقد تكون توليدو « طليطلة » مثلت له ممراً إلى مدريد . إلى قصر الاسكوريال ، نحو الإرتقاء إلى فنان بلاط لدى فيليب الثاني . لكنه وصل الى هنا على نية ان يبقى هنا طوال الحياة . وحدث ذلك .

اكثرية سير غريكو تؤكد ان إقامته في هذه المدينة هي نتيجة لفشل . كان الفنان يطمح إلى نيل إعجاب الملك الاسباني فصوره في لوحة دعيت خطأ « منام فيليب الثاني » ثم نجح في ان يتلقى طلباً من الملك لصنع لوحة كبيرة « استشهاد القديس مرقس » لكن اللوحة لم تنل إعجاب الملك لأن الفنان اراد ان يظهر فيها كل فرادة رؤيته . دفع فيليب الثاني

ثمن العمل لكنه وضع اللوحة في مكان مخصص للاعمال غير الهامة . وكان ذلك اول طلبية لغريكو من القصر وآخر طلبية . وماذا بقي له بعد أن صار غير مرغوب به في العاصمة سوى أن يرضى بعزاء النجاحات الريفيـــة .

ومع ان توليدو ليست عاصمة فقد صار صعباً منذ النصف الثاني من القرن السادس عشر أن تدعى ريفاً . هنا تتجمع اكثر المعاهد الدينية مكانة لاسبانيا الكاثوليكية ـ كنائس ، أكاديميات ، أديرة ، مدارس ، هنا يعيش ويعمل فلاسفة وشعراء أقام الفنان صداقة دائمة معهم ، وهنا ، اخيراً ، يخيم جو شرقي يماثل الجو الذي انطلقت منه سنوات شباب غريكو . قد تفسر أمثال هذه الأسباب لماذا بقي الرسام إلى الأبد في هذه المدينة الكاثوليكية الغريبة والجهمة إلى حد ما ، حيث كان صعبا أن يتنفس ويبدع فنانون مثل فيرونيزيه وكويدجو . لقد حدث تجاذب روحي من نوع ما بين غريكو وتوليدو ، وكان مقدوراً ما قد قاد إلى هنا هذا اليوناني الذي كتب عليه أن يبقى في الفن كاسباني .

توليدو .. سوف يصورها الفنان أكثر من مرة كرؤيا على خلفيــه العديد من اللوحات ، وسيكرر منظره الوحيد عن هذه المدينـــة ذات الأبنية القديمة الجهمة المبنية على منحدرات التل المرتفع وكأنها تسعى الى الأعلى ، نحو السماء العاصفة التي تنيرها البروق ، كما يسعى الى الأعلى باندفاع جبار العديدون من أبطال غريكو . هذه النظرة الدرامية تجد صداها الداخلي لدى الفنان .

هنا في توليدو ما عاد غريكو يشكو من نقص الطلبيات فسرعان ما اكتسب سمعة معلم مقتدر على الرغم من انه متفرد . فعدا الصـــور الكبيرة للكنائس والأديرة ابدع الفنان الكثير من التنويعات بحجوم أصغر وهي تدل على نمو عدد الزبائن الدنيويين . وطوال عقدين من السنين بدا غريكو وكأنه مسرور بالرفاه الذي لا يكف عن الازدياد . الروحانيون يقدمون طلباتهم بسهولة لكنهم يدفعون الاجر بصعوبة . وكي ينقصوا

الاجر المحدد سلفاً يستخدمون الزعم المألوف بأن الفنان قد تصرف على هواه في معالجة المشاهد الانجيلية . وقد اضطر غريكو الى اقامة الكثير من الدعاوى وكان يكسبها دائماً بعد الكثير من التأخر .

وعند نهاية القرن صار الفنان يتضايق من بخل الزبائن ونزواتهم وصار يضعف اهتمامه بهم وخصوصاً في فترة القلة . لقد بدد ما ربحه على شراء الكتب وعلى شراء أشياء جميلة لكنها زائدة ويحدث مثيل ذلك مع رمبرانت . وأية كانت الأرباح المقبله فإن غريكو فضل عليها الوحدة والعوز . راح يزداد انحباساً في مرسمه غير مشارك في الحياة من حوله ، مكرساً نفسه كلياً لرؤاه وطموحاته الإبداعية ـ أيضاً مثل رمبرانت في المرحلة المتأخرة من حياته . وحـين انطفأ غريكو في نيسان عام ١٦١٤ كانت قائمة ممتلكاته تحوي الكثير من الأعمال الإبداعية والقليل النادر من مستلزمات العيش .

وعلى الرغم من السمعة الضخمة للفنان في زمننا فإن إبداعهموضع تقويمات كثيرة التعارض ، بدءاً من شرحه المبتذل كتعبير عن الغبطـة الدينية الكاثوليكية وإنتهاء بالاستحسان المسرف من جان كوكتو الذي يرى في هذا الإبداع علائم الإهتراء والتفسخ . وطبيعي الا يرى فيه كوكتو ضعفاً . فهو يرى ان كل شعر كبير يحمل في ذاته تفسخاً وإهتراء ، لكنهما ليسا في الشعر بل في المجتمع الذي يعبر الشعر عن جوهره .

إن غريكو يعكس فعلاً مجتمعاً في انحطاطه ، يعيش التعصب الديني للقرون الوسطى في المرحلة التي هبت فيها نسائم الانبعاث المنعشة على أوروبا كلها . الإنحطاط الروحي والمادي المخيم فوق هذه المدينة سيستبدل حيويتها سريعاً بالركود والخراب . فهل من المناسب أن نقوي المغزى الإجتماعي لقضية لم يلهمها الطموح إلى إجراء توصيف شامل للمجتمع ...

ليس صواباً أن نقبل التصور المتناقض الذي يقول إن غريكو قد اتبع تقاليد القرون الوسطى لكن بوسائل النهضة ، أو كما يقال بفظاظة إنه استمر يصنع إيقونات لا يمكن تسميتها بيزنطيه لأنها ، فقط . قد نفذت بتقنية جديدة مغتنية بانتصارات المرحلة الأخيرة من تيتسيانو وتينتوريتو . غريكو ليس رسام قرون وسطى وليس اسلوبياً . فإذا كان الفن البيزنطي ينزل بالحدث إلى مستوى الطقس فإن الاسلوبيين يبحثون فيه أولاً عن الدينامية الخارجية . وقد أخذ غريكو كفنان رفيع المستوى شيئاً من كلا الأسلوبين وفي هذا الإتجاه ابتعد عنهما معاً في الجوهر .

لدى هذا الفنان علاقة مستمرة بين نظرة الواقعي ورؤيا الماهر في فنه الذي لايحطم الوحدة قسراً بل يعود إلى اساسها . سيظل غريكو طوال حياته يعكس عالمين وسيكتشف العلاقة بين عالمين يظهران بقوة حتى في المنظر الذي ذكرناه ــ المدينة الصامتة في انتظار متوتر والسماء المتحركة بالبروق حيث يتم الفعل . « دفن الدوق ارغاس » « وفاة والدة الاله » « معمودية المسيح » « المسيح في بستان غتسيمان » وغيرها الكثير من اللوحات هي مثال بارز على هذه الرؤية « الثنائية » التي تنبسط فيها الدراما في مشهدين أحدهما فوق الآخر وبأبطال من طبيعتين حيث نلقى الأعمال الأرضية صداها السماوي .

ومثل هذه الرؤية « الثنائية » ليست جديدة وليست مستغربة جداً ، إذا تعلق الأمر بالتناول وبحادث شخصي وليس حادثاً ينسقه طابع القصة الدينية. لكن هذا ليس اسلوبا لدى غريكو وليس حادثاً شخصياً . فكان هذا الرجل قد التقط ، عياناً وفي شخوص ، الدراما الحياتية ورنينها الروحي. لا غرابة في ذلك إذا انتهينا إلى ان الرسام قد أعلن مريضاً نفسياً من قبل مؤلفين مشهورين واعلن من قبل كثيرين آخرين ــ ذاتاً مهشمة النظر . وقد فسرت الاشكال المتطاولة بانها انحراف في النظر « استجماتيزم » وفسرت توليفات الأزهار الغريبة ــ بانها دالتونية « عمى الالوان » .

والحقيقة هي ان غريكو لم يكن يتمتع بنظر جيد وحسب بل كان ايضا ذا نظرة ثاقبة جداً . يكفي أن نتذكر « بورتريه » الكردينال نينو دي غيفارا كي ندرك أنه كما ذكرت . فالروحاني المسيطر الذي نال بعد زمن قصير رتبة قاضي التحقيق العظيم . لم يصور ، قطعاً ، بإعجاب ديني . الملابس القرمزية الصارخة هي قصيدة من الحرير والدانتيلا تتعارض بحدة مع التعبير الفظ للوجه ذي العينين المرتابتين . الكامنتين وراء نظارتين ، وعدم الرحمة الكامن في الشفتين الرقيقتين . يشير بعض المؤلفين ، بحق ، إلى أن فيلا سكتس قد تعلم من هذه « البورتريه » المتنبئة معنى محدداً لإيضاح إينوكينتي .

كأنما الرؤية الواقعية لرسام « البورتريه » تدخل في تناقض مع نظرة المتخيل . الأمر كذلك وهو ليس كذلك في الوقت نفسه . لأن غريكو استعمل صور أقربائه حتى عند وضع اللوحات الدينية ، الأمر الذي لامه عليه الروحانيون بهدف تخفيض أجره . يحكى أن الكثيرين من قديسيه وعذراواته هن صورة عن نموذج هيرونيما التي كانت صديقته او زوجته. والأهم من ذلك هو أن الفنان ، حتى حين يعمل متخيلاً فإنه يقدم رسلاً وشهداء لهم قوة إقناع واقعية وكأنهم قد رسموا بالطبيعة .

طبيعي جداً ، بالنسبة للفنان الذي يكشف لنا فنه عالمين متوازيين . أن ترفد صوره من منحيين ــ الأول ملاحظته . والثاني رؤياه الداخلية . . وإنها لممتعة كثيراً في هذا المجال شهادة جوليو كلوفيو المحتواة في رسائله والمتعلقه بالمرحلة « الرومية » لفريكو : « دهبت البارحة إلى غريكو كي نتمشى معاً في المدينة . كان الطقس جميلاً جداً ، شمس ربيعيه رائعة تبعث السرور في الجميع . كأن المدينـة في عيد . ذهلت حين دخلت مرسم غريكو فالستائر مسدلة على النوافذ بإحكام ويصعب تمييز الاشياء . وأما غريكو فجالس على كرسي لا هو يعمل ولا نائم . لم يشأ الخروج معي لأن نور النهار يعكر نوره الداخلي » .

العالمان في إبداع الفنان ـ تلك هي الثنائية التي تبحث عن تجاوزها. حتى في العلاقة التشكيلية يبدو هذان العالمان وقد انفصل أحدهما عن الإخر وتقوم بينهما رابطة فكرية ما ـ الأرواح السماوية تنزل إلى الأبطال الأرضيين او يبحث الابطال الارضيون عن طريق إلى السماء . تتخذ هذه العلاقة شكل حكاية تصويرية في « دفن الدوق اورغاس » ـ أحد ابرز نتاجات غريكو .

الأسطورة التي يقدمها الفنان كموضوع للوحة تسبق ذلك التاريخ بقرنين . وقد جاء فيها أنه أثناء ، دفن الشريف النبيل المحلي الدوق اورغاس ظهر فجاءة اثنان من الروحانيين المجهولين ، أسقف وشماس، اخذا جثمان الميت ومدداه في القبر . وتبين أن المجهولين هما القديس اوغستين ، والقديس ستيفان ، وطبيعي أن يكون ظهورهما إشارة إلى الرحمة الخاصة بالصالح . هذا الإيمان القروي البسيط الذي يكاد ينسى قد أتاح لغريكو أن يضع لوحة منقطعة النظير من حيث قوتها ، وهي معقدة جداً لكنها منظمة بمهارة كبيرة فلا تترك كثرة الأشخاص انطباعاً بالتكدس بل على العكس تبدو كثروة رائعة الإنسجام من الأشكال التشكيلية والحالات الانسانية .

يؤكد بعض المؤلفين أن « الدفن » لغريكو قد أعطى لكوربيه فكرة « دفن في أورنان » . هذا محتمل جداً . وإذا كانت بين النتاجين علاقة ما ، فقد تكون علاقة بين قطبين فقط . لقد لف كوربيه الواقعة الحياتية العادية في اللوحة ، عامداً ، بقياسات ضخمة ليظهر أن الظاهرة الحياتية، حتى الأقل اهمية ، لها من الحق في الوجود في الفن اكثر مما للمشاهد الاكاديمية الميثولوجية والتاريخية المزيفة . لقد حشد الفنان حول قبر الميت المغمور حشداً من قرابة خمسين شخصاً ممن لا معنى لهم سوى أنهم من اقرباء الرسام ومعارفه ، وقد لعبوا دور النماذج كأنما كوربيه مدفوع ، ببساطة ، بالرغبة في ان يرينا لحظة مؤلمة من حدث يومي طفيف . اما الطموح الإبداعي فيتجلى بوضوح كاف في ملحوظة الرضا التي وضعها كوربيه نفسه : « تحول « دفني في أورنان » إلى دفن

الرومانسية بأسرها .» يرى بعض المشاهدين ان الفنان يبدي مشيئته في ان يدفن هكذا . معروفة ملحوظة مانيه : « في « دفن في أورنان وجد كوربيه طريقه لدفن الجميع » .

لوحة كوربيه قوية جداً كتصوير وليس مناسباً ، إطلاقاً أن نقلل من شأن مبدع بمقارنته بمبدع آخر من عصر آخر . وبما أن الأمر متعلق بتأثير محتمل فلا يمكن الا" نرى الإختلاف الكامل لموقف غريكو من النماذج والذي يصل إلى شرح خارق وانساني للطباع البشرية . ومن الطبيعي أن نزعم أن تلك النماذج لم تكن من الناس الاستثنائيين بل كان أكثرهم من اقارب الفنان ومعارفه يستخدمهم كشخوص حول أمر عجيب لا يشاركون فيه . لكن غريكو لم يصل بهذه الوجوه العشرين إلى التمايز المعتبر للأفراد والصور وحسب بل وصل أيضاً إلى التناغم الكامل لأوضاعهم المناسبة، تلك الأوضاع من الإجفال الداخلي ، والسوداوية والتفكير التي تعترينا لدى رؤية الموت . تلك الوجوه انسانية فعلا" وفيها روحانية ونبل .

ثمة ابطال بينهم يرفعون نظارهم إلى السماء وكأنهم يحزرون أو يرون ما نراه . فوق الجماعة المتألمة الساكنة تنفتح السموات ويظهر ساكنوها أمام أنظارنا بكل روعة نقائهم وفيهم يرى الواقع تطوره اللاحق، لأن الصالح الذي اكمل دربه الأرضي يولد هناك لحياة جديدة . وهكذا تعطينا الرؤيا السماوية مفتاح المشهد الأرضي وندرك أن القديسين قد هبطا إلى هنا كي يعتنيا باخيهما .

كأنما أراد غريكو في هذه اللوحة الكبيرة (٨ر٤ × ٦ر٣ م) أن يطرح مهمة الاستفادة من السجل الكامل لإمكاناته التشكيلية في منظومة من الأشخاص والمسافة ، في توصيف الصور ، في مجموعة من التمظهرات والحركات ، في مسرحية الضوء وفي الصياغة والتلوين . ومن ثم ينبغي ان نكتب صفحات كثيرة إذا اردنا أن نحكي تماماً كيف عارض الفنان صورتي العالمين وكيف ربطهما في وقت واحد ، كيف وضع في صف جبهوي ، لكنه غير رتيب ، الشخوص في ملابس سوداء وكيف فوق هذه

الخلفية الصماء المعتمة يظهر شكلا القديسين بردائيهما المذهبين الرائعين، وكيف يرتبط تمظهر كل شخص بتمظهر الشخص المجاور له حيث يتوحد الجميع في إيقاع كلي متنوع وغني ، وكيف أن كل تفصيل هنا — والتفاصيل كثيرة جداً — يمثل لوحة منفصلة ، في أحيان ليست نادرة ، كيف ترسل الخطوط والأشكال نظرنا نحو السمة التالية للصورة ثم تقوده أخيراً بقوة منطق خفي أعلى فأعلى إلى جلال الدرامي — طلعة المسيح المتألقة في لفاحه الأبيض وقد ارتسمت في الأعالي السماوية .

من الممكن الظن بأن الرسام قد حشد هذا الكنز من الامكانات التعبيرية الذي يصعب أن يتخلى عنه كما يصعب على الغني التخلي عن ثروته . لكن ذلك قد حدث . من هنا فصاعداً سيمضي الفنان نحو اكبر تقشف في التناولات التشكيلية باسم انتصارات أخرى أصعب . إنها أصعب على المبدع وعلى المشاهد ، لأن الأعمال المتأخرة للمعلم تبدو للنظرة الأولى أقل فتنة وأعقد من لوحات مثل « الدفن » التي يجد فيها كل واحد ما يسره تبعاً لمستوى فهمه .

إحدى تلك الأعمال المتأخرة نسبياً لوحة « دموع القديس بطرس » هنا نكاد لا نرى السماء . لا تنزل السماء الى البطل . الحركة في اتجاه معاكس — من البطل الى العالم العلوي . ومع ذلك نحس السماء . إنها منعكسة في عيني القديس الدامعتين ، وفي هذا الوجه المرتعش بفعل الشوق الداخلي ، وفي هاتين اليدين المضمومتين بألم يمتزج العذاب والقنوط ، والتسليم والأمل . إن الخوف قد جعل هذا الرجل يخطىء وينكر ربه ، لقد تعثر على الدرب الوعر ، لكنه ينهض من جديد كي يستمر ، وها هو الآن في آخر الطريق يرفع نظراً معذباً الى القاضي الأعلى . خلفية معتمة عدائية ، مقام احادي مقفر ، تهيمن فيه الوان أرضية ، وضوء حاد هابط من الأعلى ، فكان جسد المسكين مضاء بنظرة الديان الأعلى .

ويبرز سؤال : بماذا يمكن ان تثيرنا اليوم أمثال هذه اللوحات الدينية ؟ أولاً لأنها ليست دينية فقط . وعموماً لا نميل الى الموافقة مع بعض المؤلفين الذين يؤكدون أن إنجذاب غريكو الى الروح الاسبانية هو إنجذاب نحو التعظيم الديني الإسباني . نحن نعرف كيف كانت وجهة النظر الرسمية الإكليريكية لأنها منعكسة في نتاجات الفنانين الرسميين . وغريكو لا يعد بينهم . يصفه معاصره فرانسيسكو باتشيكو بأنه « متفرد في كل مجال » . إن مكتبة الفنان الفنية تشهد على أنه عرف كبار الكتاب القدماء وكتاب عصر النهضة . علاقاته مع شعراء ومفكرين تقول إنه كان ذا اهتمامات ذهنية واسعة . قال باتشيكو . « كان غريكو فيلسوفاً كبيراً ذكي الكلمة ، ويكتب فوق التصوير . . » من السذاجة الظن ان أفكار مثل هذا العقل الذكي تتطابق مع وجهات نظر الدوغمائيين الكنسيين .

لقد تشكلت افكار الرسام الأساسية تحت تأثير الفلسفة الافلاطونية وكثرة تطابق العالمين وتضادهما ليست مصادفة قطعاً . يرى غريكو مغزى الحياة في السعي نحو واقع أسمى يمكن بلوغه عن طريق التجاوز الصعب وحده . من هنا فرادة مواضيعه وتطلعاته ، ومن هنا الإهتمام الدائم بحياة القديسين والشهداء ، وفي مقدمتهم الشهيد الاكبر – يسوع . إن الصلب هو أحد الحوافز الأساسية في إبداع غريكو .

ترك لنا الفنان اكثر من صورة للصلب . لقد صنع تلبية لطلب زبائنه وفي فترة محددة عدداً كبيراً من المنوعات فمن صورة القديس فرانسيسك ، على سبيل المثال ، صنع أكثر من ١٢٠ منوعاً . ليست كل هذه الصور ، بالطبع ، على مستوى واحد ، ويحتمل أن يكون بعضها قد صنع ، ولو جزئياً ، من قبل تلامذة غريكو . ويمكن قول الشيء نفسه عن صور المسيح . تبدو لنا لوحة عام ١٥٩٠ – ١٥٩٥ في برادو وعلى الرغم من وجود بعض الأشخاص المتازين مزدحمة بالملائكة المحومين حول

انصليب في حين ان لوحة الصلب من الفترة نفسها والموجودة في متحف زولواغا تثير الرعدة بايجازها التعبيري . لقد تبدد الجمع ، ويحل الليل فوق المشهد الخالي من البشر بأفقه المنخفض وليس سوى الصليب بالجسد الممدد عليه يعلو حزيناً على خلفية السماء المعتمة العاصفة . وفق الأسطورة الدينية يفترض ان يكون المسيح قد مات لكنه ليس ميتاً . الرأس المكلل بإكليل الشوك مرتفع الى الأعلى ، والعينان أيضاً تحدقان الى الأعلى وفي هاتين العينين وكذلك في الفم المفتوح يقرأ تعبير خاص ، ليس تعبير عن المعاناة ، ويصعب التعبير عنه بكلمات . وكأننا نحضر حديثاً دون كلمات بين الإبن والاب ونجهد للدخول في هذا الحديث . يرتسم التسليم البنوي على وجه المسيح ويبدو وكأن سؤالاً يكمن فيه . « اهذا ما تريده مني ؟ ــ يسأل الابن ــ حسناً ، لقد فعلته . » او « لقد قبلت التضحية .. فهل انقذت البشرية ؟ » وهذه الصورة ، على كل حال ، ليست صورة شهيد ، وأقل من ذلك ليست لمنتصر . لا غرابة . فقد يتسرب الإنزعاج احياناً حتى الى قلوب الآلهة . وخلافاً عنا يحل الشك فيهم بعد إنجاز المأثرة لا قبل إنجازها .

المأثرة ، والتضحية ــ ذلك هو الموضوع الرئيسي للفنان . الطريق الإبداعي عبر المعاناة الى الانعتاق . السعي الأبدي كي ترتفع فوق ذاتك ، وكي تتغلب على الإغراءات الدنيئة ، كي تصير إنساناً .

يؤكد بعض المؤرخين ان الإله ينزل إلى الانسان في التصوير الانساني القديم وفي تصوير غريكو يصعد الانسان إلى الإله . وتؤكد الحقائق هذه الفكرة . تهبط الالوهة إلى عند الانسان في عدد غير قليل من لوحات غريكو ــ « الروح القدس يظلل العذراء والرسل » . و « البشارة » واللوحة التي أشرنا اليها سابقاً « دفن الدوق أورغاس » والعديد من الإبداعات الاخرى . ولا يندر ان نرى لا العلاقة بين الانسان والرب بل العلاقة بين الإنسان والإنسان كما في الكثير من الصور الثنائية للقديسين

التي بعضها مثل « القديس أندريه والقديس فرانسيسك » من أقوى أعمال المصور . الجوهري هـو أن الفنان قد رفع العلاقة المتبادلة إلى مشاركة روحية ، والمأثرة إلى مأثرة روحية ، والمعاناة إلى تنقية روحية . لا يقوم شهداؤه بتكشيرات مرضية ولا يتلوون بتشنجات الألم . فالقديس سيباستيان الغارق بالرميات يرفع نظره بهدوء نحو السماء وكأنه يعلم أن المهم هو ما يحدث هناك في الأعلى وكأنه صار يعيش في المستقبل . وأما وجه القديس مرقس فمضاء بتعبير حالم لطيف ، فكأن البطل لا ينتظره لقاء الالام والموت بل لقاء مع كائن محبوب . وبالمناسبة ليس القديس من ينظر إلى الأعلى بل نظرنا هو الذي يتجه إلى هناك كي نكتشف أن الأعماق السماوية الزرقاء النقية قد انفتحت والملائكة تنتظر الشهيد في الآماد الرخية المغمورة بالألق الفضي .

إن المعلم ، في هذه اللوحة وفي بعض اللوحات الاخرى ــ على نقيض التوكيدات بأنه قد دمر المسافة ــ يطور اللوحـة لا في المسافة وحسب بل في الزمن ايضاً . صورة المستوى الأمامي هي مجرد مدخل إلى الحدث وهي مجرد لقاء أول مع الأبطال ، في حين أن الحدث ذاته ينكشف بعد ذلك بعيداً . إن هذا التضمين لأعمال مختلف الأزمنة في صورة واحدة هو السبب في أحيان غير نادرة للالتباسات في التفسير . يوضح لنا شارل تيراس ، مثلاً ، في تاريخ مشهور للفن أن الشهداء مصورون في المستوى الخلفي في حين يوجد في المستوى الأول أشخاص آخرون . لكن معاصري الفنان لم يقعوا في مثل هـذه الأخطاء وتقبلوا اللوحة كقصة عن احداث متتالية أبطالها هم أنفسهم في المستويين .

ألا تصم أذنيك عن النواهي الداخلية ، ألا تخاف أمام التجربة ، أن تقبـل المأثرة الروحية ــ تلك هي الفكـرة الموجهة في أكثر نتاجـات الفنان . وهنا الدراما الرئيسية . وبقدر ما تظل دراما المعاناة والتجاوز قضية راهنة للانسان دائماً ، سيظل إبداع غريكو يثير إنفعالنا دائماً سواء شرحناه بروح الأسطورة الدينية أو بالمعنى الأوسع كثيراً للرمز الانساني.

أمر مألوف في فن ذلك العهد ــ لا يحدثنا تصوير غريكو إلا حديثاً غير مباشر عن المصير المحدد للانسان في زمن تاريخي محدد . وخلافاً عن بعض الظواهر الفنية المتأخرة والاقرب إلى الواقع ، فإن لهذا التصوير أفضلية كبيرة . إنه يثير واقعية مثل أعلى جمالي ، وتنتشر فيه إمكانات الانسان الروحية في معرض الغرائب ، صور مزعومة لانسى ، ترفع قامتها فوق المألوف والتافه ، حين تنظر إلى لوحات هذا المعلم قد لا تؤمن بالرب، لكن ينبغي أن تكون غير قابل للتعلم قطعاً إذا لم تؤمن بالانسان .

هذه الصور الغريبة للأبطال والشهداء وسط مشهد معتم عدائي ، عالم من السطوح العارية ، من النباتات الطفيفة والسموات القاتمة ، عالم سيكتسب مع مرور الزمن المزيد من هيئة واقع حزين ، عكر ويكاد يكون مفترضاً . ليس هذا نقلاً حرفياً لوجهة النظر الافلطونية عن كون الفعل الأرضي ظلاً شاحباً لجوهر أسمى . يختفي هنا عنصر من سيرةذاتية يفلت من انتباه أولئك المؤلفين الذين يؤكدون لنا أن غريكو كان يشعر بأنه على أحسن حال في جو توليدو الكاثوليكي المتجمد .

إن المنظر الذي ذكرناه لتوليدو متجهم ودرامي . لكن ثمة لوحة أخرى من تلك الفترة ذاتها ترعش مباشرة بعدم تعزيتها : « منظر وخطة لتوليدو» (١٦٠٥ ــ ١٦١٠) تنتشر ابنية المدينة الرمادية فوق تلال محمرة محفرة تصل حتى الافق . المشهد المنظور إليه من مكان عال مضاء بنور خيالي من لا زمن ما . والمدينة نفسها شبحيه ، كأنها قفر حجري ميت ، فكأنما الفنان قد توقع خرابها الوشيك ، وكان الفتى الشاحب الذي يطوي خارطة المدينة في المستوى الاول يمسك بيديه لا الخطة بل واقعة موت . ورغبة منه في أن يدخل نبرة حيوية في البانوراما الحزينة صور غريكو مجموعة من الأبنية الخيالية تحوم فوق التل . قد تكون تلك الابنية شعرية لكنها ليست من هذا لعالم ، بل من الآخر ، السماوي . ولهذا فهي لا تجعل منظر المدينة أكثر مرحاً بل أكثر إذهالاً .

يقولون إن غريكو قد أكمل قدرة إذهال المشاهد في تينتوريتو . يقول ذلك اناس يندر أن يتجه تحليلهم نحو الأسلوب التصويري . لكن الأمر هنا لا يخص الأسلوب . فالفنان يكاد يلح على إذهالنا مهما كان الثمن . وإذا احسسنا امام بعض لوحاته بصدمة عاطفية منذ اللحظة الأولى فذلك لان غريكو يقودنا فجاة ومباشرة إلى التوتر الدرامي للعمل الإبداعي . هذه الدرامية تخترق كل تصويره وتنسق كل تناولاته .

قدمت صيغ كثيرة لمبادىء المعلم التشكيلية . قد تؤكد هــذه الصيغ من نتاجات وتدحضها اخرى . التوكيدات أن غريكو نظم لوحة في دائرة ، وانه اهمل الحلول الإمتدادية في العمق ، وأنه شوه الأجساد وأزال ملامحهم الجليه ، وأنه بحث عن التطاقات اللونية الحادة ، وانه استخدم الإيقاعات اللونية الباردة وحدها وغير ذلك ، وهي قوية بالنسبة لقسم من لوحات الفنان . وككل مبدع كبير لم يتقيد غريكو بسجل لتناولات محددة بصرامــة .

وتطورت تناولاتــه مع مرور السنين ولم يخل هــذا التطور من الغرائب . فبعد أن ابدع لوحة تعبيرية وغير مألوفة إطلاقاً للعصر مثل « القديس مرقس » (١٥٨٠) عاد غريكو فيما بعد الى شكل كلاسيكي جداً لدى تصويره « الدفن » . وإذا كانت هذه اللوحة قد ثمنت تثميناً رفيعاً من معاصري الفنــان وضمنت له شهرة دائمة فقد حــدث ذلك تحديداً لأن الفنان قد مارس تناولات تناسب معاصريه وتذهلهم . فكأنما اراد غريكو أن يظهر انه قادر أن يصور بكل الطرق وأن يصل الى كل الفهم ، لأن « الدفــن » تمثل ، فعــلاً قمــة في فــن أواخــر القرن السادس عشر .

ومع مرور السنوات ايضاً سيتواءم المعلم قليلاً قليلاً مع مقتضيات الذوق المحددة وسيظهر عرائبه اكثر فأكثر . التطور الدينامي للوحــة تطوراً عمودياً سيحدد نبراتها ، وسيتطاول الشخوص اكثر فأكثر كتعبير عن التسامي الروحي ، وستفقد الأشكال ماديتها اكثر فأكثر حتى تتحول

الى تألقـات وظلمات ، سيكتسب النـور معنى الاشراق أكثر فأكثر ، وستصير الألوان اندر ـ وأما ايحاؤها فسيصبح اقوى لا يقوم تهشم النظر ولا تأثير الحشيش ، ولا المرض النفسي في أساس هذا التطور بل تقوم العبقرية . وبقدر ما تقترب نهاية الطريق يقوى سعي العبقري الى تعميم اكتشافاته في تركيب أخير محدد ، الى ايجاد صورة وجسـد لما لا يرى ، لما هو دون جسد ، ليعبر عما لا يعبر عنه . يعاني الانسان ، عادة ، لأنه لا يستطيع الحصول على ما يرغب به . العبقري يعاني من عدم امكانية التحرر مما لديه . التجسيدات الإبداعية في أطر حيـاة واحدة يكون لها حد محتوم دائماً . وفي ذلك مأساة الفنان الفرد ، وفيـه اساس الفن كعملية غير نهائية ، حيث كل واحد يتابع امراً بدأ به أحد قبله ، ويترك كل واحد لمن سيأتون بعده .

هـذا الاندفاع المهيمن الى تصوير ما لا يصور ، العاكس مأسـاة العبقري ، والعاكس عظمة العبقري كأنما هو حماسة غريكو في لوحاته الأخيرة . ففي نتاجات مثل « رؤيا سفر الرؤيا » أو « زيارة » يصـل الفنان الى أشكال فقدت ماديتها من جهة وزادت كثافها روحياً في الوقت ذاته ، وهي تتحرك بحياة داخلية وينيرها ألق داخلي وكأنها تؤكد كلمات فرانسيسكو باتريتسي : « النور هو بنية الالوهة وصورتها . » لا وجود لعالمين هنا . العالم واحد وكذلك الانسان واحد . المختلفة وحدها هي الظروف التي يحكم على الانســان والعالم أن يمرا بها كي يصـلا الى ذاتيهما .

. . .

الـ غريكو . فنان لم يبحث عن الحسن ووصل الى الجمال دون مساعدته . إنه مثالي استطاع ان يقدم صورة مرئية لمثله الأعلى دون ان يستعمل الامكانات الأولية للتجميل الجسدي « الفيزيائي » . وهو اخيراً

مبدع استطاع بحرية أن يصور رؤاه المتفردة على الرغم من انه عمل تحت مراقبة الكنيسة اليقظة .

هذه الغرائب التي لا تبدو عسيرة التفسير لم يتم تجاوزها تماماً . وتلك هي في المحصلة مهمة العبقري ـ أن يتغلب على العقبات التي يستحيل أن يتغلب عليها الموهوبون الصغار . حين يكون المثال موجوداً وخيال الفنان موشحاً بالرؤى الرائعة سيجد المبدع الكبير دائماً الوسائل لتجسيد تلك الرؤى الرائعة في صورة تناسبها الى هذا الحد او ذاك .

لكن كيف تكون الأمور مع الفنان الملزم بتصوير ما ليس ترباً لرؤاه وإنما العالم النثري المحيط به ؟ إن ما حدث لاوتو ديكس وجورج غروس يوحي لنا بأن أمثالهما من الفنانين يستجيبون للاغراء القوي لتصوير غير اللائق وليس الرائع ، ومن التعسف أن نرفع مثل هذه الحال الى مستوى القانون . الا يوجد حق الاختيار ، أما تطرح الحياة سوى القبح الجسدي والتشوه الأخلاقي ؟

الامر كذلك . لكن ، ماذا يفعل الفنان إذا حرم من هذا الحق في الاختيار وإذا كان ملزماً مثل فيلا سكتس باعتباره فنان بلاط أن يصور لا الأنماط التي يتعاطف معها بل الأنماط التي تسكن القصر وفي مقدمتها الحاشية الملكية ؟ إنه موقف صعب إذا لم نقل دون مخرج . وما لا تفسير له ، خصوصاً ، حتى حين تكون ثمة إمكانية للتملص من تصوير الحاشية الملكية ، ولامتلاك حق الاختيار ، هو أن يختار الفنان ، في أحيان غير نادرة ، المنحطين ، مع انهم ليسوا من اصل مرموق ـ المسوخ والأقزام المستخدمين لتسلية البلاط ، بفعل العادة أو بفعل شيء آخر ـ لكنهم مسوخ ..

فيلا سكتس . يبدو لنا هذا المعلم في جميع الأحوال مدللاً من قبل القدر ، وهو ايضاً مدلل من قبل النقاد . لقد مر في تاريخ الفن ـ سوية مع روبنس ـ كأحد السعداء النادرين من المبدعين . كم كان سعيداً ،

هو يعرف ذلك وعلى كل فإن المعطيات البيوغرافية تؤكد تماماً هذه الرواية .

لم يكن فيلا سكتس قد بلغ الرابعة والعشرين من عمره حين أصبح فنان البلاط الذي له وحده الحق في تصوير الملك . الملك الغامض فيليب الثاني سيكلأ برعايته المصور طوال ٣٧ علماً ، حتى وفاته ، وهذه واقعة مستغربة في بلاط تبدل فيه الرياح اتجاهها كثيراً . وثمة واقعة نادرة اخرى : لن يسبب التجديد الفني للمعلم اية متاعب ، واكثر من ذلك : سيقابل بالاحترام . ويعلن الفنان وهو حي انه لا يبلغ شأوه ، وفي عام ١٦٣٧ ينشده ما نويل غاليفوس قصيدة :

تصويره الإلهي

قصيدة صامتة ، تاريخ دون كلمات

يأسر احاسيسنا

ويهيمن في ذاكرتنا .

اما الدارسون المتأخرون فكأنما هم يتبارون في المبالغات . يقول لوقا جوردانو حول لوحة « مينيني » إنها تمثل « علم لاهوت الرسام ». وسيؤخذ تيوفيل غوتيه بصحة العمل ذاته فيقف امام القماش سائلاً : « اين اللوحة ؟ » ومانيه سيسمي فيلا سكتس « رسام الرسامين . » وسيكتب يوستي عام ١٨٨٨ : « إن تلوين تيتسانو يبدو مبتذلاً إذا قورن بتلوين فيلا سكتس وسيبدو تلوين رمبرانت خيالياً ، اما تلوين روبنس فسوف يبدو مصاباً بعدوى الاسلوبية المعروفة » وسيعلن إيبوليت تن : « ان كل اعمال التصوير وحتى اصدقها واكثرها فتنة ستبدو ميتة او اكاديمية امام اعمال فيلا سكتس . » وسيكون على مثل هذا الراي بول لوفور : « قرب احد اعمال فيلا سكتس سيبدو كل جيرانه الخطرين مقيدين او موتى او طفيفين ، فان جاك سيبدو سمجاً ، وروبنس ثقيلاً ، اما تينتوريتو .. فأصغر . فيلا سكتس هو الوحيد الذي يعطينا وهم

الحياة بكل امتلائه . » وترى إنريكيه لافوينتيه فيراري أن « ما هو لفيلا سكتس طابع للجوهر يحط لدى الفنانين الآخرين من قدر التشابه والاضافات التزيينية . » ويرى آ. ل. ماير أن « فيلا سكتس هو رافاييل الباروك . » ويرى جاك لاسين « لم يوجد من هو أكثر أحادية أصل ، أكثر أحادية وأكثر تنوع عالم مما لدى فيلا سكتس . » ويؤكد جاك دوبون وفرانسوا ماتييه أن « فيلا سكتس هو رسام أكثر من تيتسيانو » . ويكرر جان كاسو رأي مانيه : « الأفضل رسماً بين الرسامين ... وأساساً بسبب احتقاره لكل ما ليس تصويراً » .

بعض التنويعات الواردة أعلاه تبدو صائبة وأما بعضها الآخر فنتيجة لمعايير موضع جدال ، وبعضها الثالث متعسف دون مبرر . يقال : لا جدال في الأذواق ، لكن هذا هو نصف الحقيقة الذي يختفي خلفه عدم حقيقة كبير . لا جدال فيها ما دام الأمر متعلقاً بحق أن يعجب أو لا يعجب . أما حين يصاحب الإعجاب باتصالات محددة ، والاتصالات تقود الى الاستبدال الجوهري للقيم في كل العملية الفنية ثم يضغطنا هذا الاستبدال الذاتي وكأنه حقيقة موضوعية فيمكن لكل واحد أن يستسلم الى إغراء الإعتراض . ثم إن رفع أحد المعلمين على حساب آخرين — يساوونه قيمة على الاقل — ليس بالطريقة الأكثر اخلاقية لإبداء الرأي .

فيلا سكتس لا يمكن ان يوضع على ذروة التصوير العالمي ، وقبل كل شيء لأن التصوير — مهما كانت تأكيدات مؤلفين مثل كاسو — ليس « تصويراً » وحسب . إذا كان صحيحاً ان فن كل واحد من المبدعين الكبار يمثل عالماً خاصاً ، بطبيعته ، وظروفه ، وابطاله ، والموقف من المواضيع فإن عالم فيلا سكتس ، حتى من حيث التناول والعمق لا يمكن وضعه فوق ولا حتى على موازاة كون واحد مثل رمبرانت الأكثر تعقيداً وغنى بكثير . وحتى او كان التصوير «تصويراً» وحسب كما اعتاد أن يراه العديدون من الدارسين فمن السخف ان يوضع فن فيلا سكتس فوق

من رمبرانت وغريكو أو غويا ، لان الكمال التصويري لا يخضع لمقاييس موحدة والمهارة التشكيلية لكل واحد من هؤلاء العمالقة لا تتكرر ومن ثم ـ لا تتبدل .

ولذا قيل ، فيما قيل ، إنها تبدو غريبة جداً الأسئلة التي تطرح في بعض المقابلات الصحفية : « من هو فنانك المحبوب ؟ » أو « من هو كاتبك المحبوب ؟ » يخيل لنا ان المبدع الذي ليس له سوى « محبوب » واحد أوحد يستحق الشفقة . لا يمكن أن يكون ذا محبوب واحد غير الخيالي او المقلد الذي عالمه الداخلي مرتبط ارتباطاً قدرياً بمصدر واحد . إنه ساكن واحة فقيرة وسط صحراء لا متناهية ، إنه خيالي او مقلد محكوم بالموت عطشاً ، وسيكون محروماً من ينبوعه الحيوي .

ويستحق الشفقة اناس من امثال كاسو ، الذين يتكلمون على « قمتين أو ثلاث قمم في التصوير العالمي » لا يعتبر الفن جبال همالايا حيث قد قيس ارتفاع كل قمة بدقة. إذا طرحت امامكم مهمة أن تحددوا قمتين او ثلاث قمم في الفن فإنكم ستبحثون عن طريقة للتخلص منها ، للهرب من كثرة الكلام . ومن الصعب الهرب من كثرة الكلام ، لأنه إذا تحتم ان نضع جدولا (ريبوتوار) للقمم العالية فلا مفر من أن نبدأ من قمم جوتو ومازاتشو ، ولن نستطيع أن نتجاوز قمماً مثل ليوناردو وميكيل انجلو . وتيتسيانو وتينتورينو . وفيرونيزه ، وهولباين . ورمبرانت او فيرمر ، ولا بد من أن نتذكر ، على الاقل اعلى ثلاث قمم اسبانية ـ غريكو وفيلا سكتس ، وغويا ، وإذا وصلنا إلى الأزمنة الجديدة فمن الصعب أن نتجاوز دوميه ودوغا ، سيزان وفان غوغ . وبعد ان اشرنا إلى كل تلك الأسماء يحزننا اننا تجاوزنا اسماء اخرى وكان علينا ان نذكر على الاقل عشرين فناناً ليسوا بين أرسخ القمم ـ لكن الا توجد قمم أصغر وهي جميلة جداً ـ فهل يسهل أن تمر بالنهضة المبكرة دون ان تتذكر يان فان ايك ، وهل ينبغي أن تضم بروغل ثم تهمل بوسخ ثم ان تحط . بسبب من الذوق الشخصي ، من قدر

رافايلو أو روبنس ، وهل هو قليل الارتياح الذي شعرت به أمام نتاجات مانتينيا ، وبوتوتشيلي ، وجورجونيه ، وكلرافاجو ، وهالس ، ورسدال وزورباران وهل يصح ان نتجاوز الهولنديين « الصغار » لمجرد أنهم سموهم « صغاراً » وأن نهمل بعض مصوري النهضة الباكرة ببساطة لأنهم ليسوا مشهورين جداً ، دون ان نتكلم على فنانين من زمن أحدث ليس من اللائق مقارنتهم بأعلى القمم لكن لا يمكن ان يستبدلوا لا بديورر ولا بفيرونيزيه . أجل ينبغي أن نقيم بانوراما للأسماء الكبيرة الجديرة ، فالأسهل أن تضيف أسماء لا أن تلغي أسماء . إنه الأسهل ، والأنسب ، لأن إحدى اعاجيب الفن في عدم تناهي تنوعه .

واية كانت بانورامانا في آخر الحساب فهي ستثير اعتراضات حادة حتماً ، ومن إتجاهات مختلفة . لأن الفرنسيين يرون أن الأقدس هو بوسن الذي يعتبره بعض المؤلفين اعلى قمة ، ويسرع آخرون ليضيفوا عدداً من القمم المذهلة ـ كلود لورين ، جورج دولاتور ، فاتو ، شاردن، اينغر ، دولا كروا ، والانكليز مستاؤون في الازمنة الأخيرة جداً لأن القارة تقلل من قيمة قمم الجزيرة الفنية ـ فهم لا يسمحون بوضع اية لائحة للقمم لا تحتوي ، على الأقل ، على رينولدس ، وغينسبرو ، وهوغارت، وكونستيبل وتيرنر . والإيطاليون على الرغم من أنهم ممثلون بكثرة في الخارطة الجغرافية للقمم ليسوا راضين قطعاً بالأماكن التي يحتلونها ويطالبون بالكثير غيرها لأسماء معلمين لا نقاش حولهم مثل فرا انجليكو، وباولو اوتشيلو ، وبيرو دي لافرانشيكا ، وانتونيلو دا ميسينا ،وجوفاني بيليني ، وفيتوري كارباتشو ، وكوريجو ، ولورينتسو لوتو ،وكانااليتو، ولآخرين من العظماء الذين هم موضوع جدال مثل مانياسكو او تيبولو . والألمان ايضاً مستاؤون . فهم يرون انه بذنب الإيطاليين يصمت الاسبانيون وبعض الفرنسيين خصوصاً عن قممهم بما فيها ديورر وهولباين وكراناخ . وإذا تعلق الامر بالإجحاف فإنه فاحش تجاه الفن الروسي الذي تمر به البانورامات الغربية فلا تلمسه إلاّ بنبذة مقتضبة تضم خمس عبارات حول المرحلة بكاملها من روبلوف إلى الجوالين في حين

تخصص مقالات كثيرة ليافلينسكي ، وكاندينسكي وسوتين، او ماليفيتش الذين يصعب أن تمثل تجاربهم الفن الروسي ، فالمعروف أن أعمالهم قد انجزت وراء الحدود أساساً . وإنجازات البلدان الأصغر مثل بلادنا ، أمن الضرورة أن نتكلم عنها . إنها غير معروفة في العالم الغربي لا للجمهور الواسع وحده بل لقسم كبير ممن يدعونهم مختصين ايضاً .

مع هذا الغنى الضخم بالروائع التي تقدمها كنوز الفن العالمي يعتبر تحديد « قمتين أو ثلاث قمم » شجاعة خارقة فعلاً ، ويخيل لنا انها خفة في التفكير أيضاً . وإذا أوصلنا القمم إلى اثنتين او ثلاث، فهل سيأخذ فيلا سكتس مكاناً بينها ــ تلك مسألة موضع جدل كبير . مما لا جدال فيه بالنسبة لنا هو انه بين اكبر معلمي كل العصور .

ثمة آراء اخرى طبعــاً . فالمعرفة الفنية الغربية تطرح حول كل مسألة الكثير من الأفكار المتباينة جداً بما فيها السخيفة . وكي لا يكون كلامنا لغواً سنطرح تعارضات تقويمات الإعجاب في مؤلف واحد ــ إنــه روبرريه وقد لاقي انتشاراً واسعاً « التاريــخ العــام للفن » بإشراف جورج ويسمان .

يخبرنا ريه منذ بداية نبذة ان فيلا سكتس في البــلاط الاسباني « سيصور في لائحة الخدم ، بين الأقزام والهلافيت » وهذا غــير صحيح قطعاً . ومن ثم يؤكد أن الفنان قد تأثر بكارافاجو ، وخصوصاً في المناظر الدينية فإن « تأثير كارافاجو يصدم العين » وهذا ايضاً غير صحيح . وبعد ذلك يخبرنا المؤرخ ان المعلم « يصور اولئك الأقزام البلاطيين الذين تزداد حماقتهم الموروثة مع عجرفتهم وعبوديتم . » إن مســألة إمكان أن تصير العبودية مظهراً للعجرفة تبقى مسالة تفاصيل صغيرة لكن تفسير الناقد هو ثناء بليغ جداً على عدم كفاءته للتوغل حتى في اعلى طبقــات العمل الإبداعي . ويرى ريه ، عموماً ، أن فن فيلا سكتس يعتبر « مثلاً خطيراً جداً» فالمصور لا يفهم القديم ، «امتيازاته بروحانية (القديم) هي

الفظية وحسب » ولهذا إن « فيلا سكتس مسؤول عن انشغال فنانينا طوال مائة عام بتحويل الأسطورة إلى شيء معقول » .

ومن الآن فصاعداً يطلق المؤرخ العنان لميوله الوطنية : « وإذا تعلق الأمر بتمثيل الآلهة فنحن نفضل حتى كتابات بوشيه . » أن تفضّل بوشيه على فيلا سكتس فذلك فعلاً مظهر لذوق متفرد جداً . لكن ريبه لا ينتهي هنا : « الفاتنة « مارغريتا افستريسكا » تحتوي من الشعر والحب اقل من « الفتاة مع الصقر » لفليب دو شامبين وبورتريه أوليغاريس لا تصمد لصورة بوسن الشخصية » .

يميل المعلق أحياناً إلى التسامح المعتدل . لقد اظهر فيلا سكتس في « اينوكينتي العاشر » « ذكاء واضحاً قد يكون مبعثه الخوف العكر الذي أوحاه له النموذج بنظرته المقلقة . » ماذا لا يفعله الخوف في الواقع . وإذ ليس كل النماذج مخيفين فإن نجاحات الفنان نادرة . « يبدو انه لم يكن ينفعل تجاه المرأة مثل بوسن ، وروبنس ورمبرانت . إن لوحته « فينيرا والمرآة » غير جميلة وغير مرهفة ، وفيها لا مبالاة النموذج. يتعبنا إنعدام الشهوة هذا . فلنتذكر حوريات الغاب الجميلات لبوسن . فلنتذكر صدر ايلينا فورمان الأبيض الجميل ، فلنتذكر الجسد الذي بدا يذوي ولا يزال لطيفاً ومستعداً للمداعبات المعذبة لهندريكه ستوفيلس ، ذاك ما يبدو انه لا يحتاج إليه . » إن المؤلف يخلط بين الصورة المصورة والمراة الحية والفن ــ والغزل ، وقد يتقبل ذلك بشكل ما . أما أن حوريات بوسن المتوقدات حتى ليكدن يتجمدن فوق إحدى روائع الجسد العاري مثل « فينيرا والمرآة » فهذا ، حقاً ، مثال آخر على فقدان الحواس .

كي لا نفرط في الاقتباسات سنمضي مباشرة إلى خلاصة ريبه المعممة جداً وذات المبدئية الرفيعة : « لا نستطيع الا نعتبر فيلا سكتس معلماً مخيباً للأمل لن تكون تجسيداته في القرن التاسع عشر تحت شكل مانيه

اقل تضليلاً وتدميراً . . إن نوعيتها الغريبة ، كي لا تعاني التجربة ستؤدي إلى حيث يستبدل الهدف بالوسيلة » وبكلمة اخرى ، إن الدرب الذي مهده الاسباني الكبير ــ هل هو كبير ؟ ــ هو درب هلاك ، لأنه يؤدي إلى فن قائم بذاته ، خال من الانفعالات الانسانية . إنه لقتل حقاً .

ليس لدى كل واحد شجاعة ريه فينكر مبدعاً مثل فيلا سكتس لسبب واحد هو أنه لم يفهمه . ليس قليلاً عدد المؤلفين الذين انكروا على المعلم هذه القدرات او تلك . لقد نفى عنه ريمون كونيا ، مثلاً ، كل ما يتعلق بتفرد الموضوع وبكل اسلوب اصيل : « لا بحث عن الأصالة في مواضيعه ، ولا في اسلوبه . فهل يمكن القول إن لفيلاسكتس اسلوب متميز ؟ « السكارى » و « كوبياتا » و « مينيني » يسمون ، كما يخيل لنا ، اكثر كثيراً من اي صدق نفسي أو تصويري ، اكثر حقيقة من الحقيقة ، وأكثر من اي اسلوب لدى الفنان . جوتو ، وليوناردو ، غريو او رمبرانت لهم طريقة ، اسلوب يظهر جلياً في نتاجاتهم البارعة ويعرف على الفور . لا شيء من هذا القبيل لدى فيلا سكتس » .

هذه التوكيدات المعلنة مباشرة غير جادة . فمنذ ابكر اعماله « المسيح عند مرتا » وكان الفنان قد أكمل العشرين من عمره ، صور مطبخاً من الداخل فأبرز في المستوى الأمامي منضدة بمنظر طبيعة ساكنة وفي المستوى الخلفي وفي فتحة في الجدار نرى الأشخاص ونستطيع ان نسأل اين راي كونيا قبل ذلك مثل هذا التنفيذ لمشهد انجيلي ؟ فحين نتكلم على « الأصالة في الموضوع » نفهم بجلاء أن المقصود هو تنفيذ الموضوع ، وليس الموضوع الانجيلي أو التوراتي ذاته ، فالمواضيع دائمة ومعروفة . وأين صادف كونيا قبل ذلك صورة للاله باخوس محاطاً بأشخاص عاديين من الفلاحين الاسبانيين ؟ ر ــ كي لا نفرط في التعداد ــ أين رأى الناقد موضوعاً مثل موضوع « مينيني » ؟

وفي ما يتعلق بوجود الأسلوب او فقدانه يخيل لنا ان الأمور ايضاً بسيطة وواضحة . إن أي عمل من اعمال فيلا سكتس الناضجة يمكن

التعرف عليه من بعد على اعتباره عملاً لفيلا سكتس ، ويكفي من اجل ذلك ان يمتلك الانسان إحساساً بدائياً . يعرف العمل ــ بماذا ؟ بموضوعه؟ يؤكد كونيا نفسه ان مواضيع المعلم ليست أصيلة . يعرف العمل بكل شيء ــ اي بكل الأمور المنظومة في معنى الاسلوب ، وطبيعي أن يكون في اولها في السمة التصويرية ، وفي البناء التشكيلي ، والخط التصويري والتلوين ، وإن فيلا سكتس لا يمتلك « اسلوباً أصيلاً » وحسب بل هو احد اكبر اصحاب الأسلوب في تاريخ التصوير .

ومع أن الأذواق الفنية تتعرض بمرور القرون إلى تبدلات حدية يحظى فن فيلا سكتس حتى اليوم باحترامنا بسماته التي ثمنت ارفع تثمين في غالبيتها قبل ثلاثة قرون . وهو إحدى الظواهر التي تثبت انه مع كل ذاتية الأذواق الاجتماعية والشخصية ــ يظل النتاج الفني واقعة موضوعية بسمات جمالية محددة وفرادة تقبله . مستقلاً عن اللحظات النسبية تماماً ولا يمثل قطعاً واقعاً كاملاً بل يخضع لنواظم ما .

حين قال لو فور إن المعلم يقدم « توهم الحياة بكل إمتلائها » قد عبر ــ ليس بنجاح كامل ــ عن إحدى تلك السمات التي تنهمر لدى فيلا سكتس بأكبر قوة . ليس الفنان توهمياً إطلاقاً وبكلا لا يوجد لديه ما هو مشترك مع التصوير المقلد المؤدي من الاسلوبيه إلى الفرادة والخالي تماماً من القيمة الجمالية . إن تلك الأرقام القياسية في التفنن تبدو جوفاء وميتة إذا قورنت بصور فيلا سكتس. لا يثير المعلم الاسباني توهماً تنويمياً بل إحساساً فنياً حياً بالحياة عبر التنظيم البارع للوحة ، دون أن يظهر مشروعه التوليفي ودون ان يصدم العينين جهد المخرج . كل شيء هنا في مكانه لا ينقص شيء ، ولا شيء « زائد » ــ واقعية في تموضع الشخوص في المواقف ، في تعبير الوجوه ، محتوى وشعور بالقياس في كل تفصيل .

سواء اكان أشخاص الفنان مصورين مباشرة أم متخيلين ، وسواء اكانوا من عظماء البلاط أم من الأبطال الحرافيين أم من الشحاذين في الشارع فإننا نكتشف فيهم معرفة عميقة بالإنسان وبعالمه الداخلي .

وتوصيفاً دقيقاً ، دون مؤشرات على الهشاشة ، ودون تفاصيل غير لازمة ، ودون قصد مسبق .

هؤلاء الأشخاص غير منتزعين من وسطهم ، غير معزولين اصطناعياً ، كي يقدموا لنا ويندر أن يكونوا موضوعين في ظرف تجميلي ، محاطين بحاجات مثرثرة مدعوة إلى أن تعرفنا على مصير وعادات النموذج . ان بعض النقاد ، كما سوف نرى ، يتأملون بزات الأبطال باهتمام يجعلهم ، أحياناً يكادون ينسون الناس الذين يرتدونها ، لكن هذا لا يعني ، قطعاً ، أن الفنان كان محتاجاً إلى هذه البزات حاجة خاصة كي يغني وصف الذين صورهم . إن فيلا سكتس ، كفنان بلاط ، كان مضطراً إلى أن يصور وفق متطلبات مجتمع مغرور يعير أهمية استثنائية للباس . عين المصور وحدها تفرح بملابس البلاط الصارخة ، لكن الملابس في اللوحة تلعب دوراً ماكراً جداً ، في أحيان غير نادرة ، وهي دائماً غير ضرورية للمعلم ضرورتها لشارحيه . ليس مصادفة ان النماذج في بعض أقوى صور البورتريه لفيلا سكتس يقفون امامنا في ثياب بسيطة سوداء .

القدرة على خلق جو ملموس ـــ التي لم يتوصل اليها الفنان دفعة واحدة ـــ وأن يضع الشكل في الجو ، جسداً وروحاً ، تخلق على الأغلب ظرفاً غير لازم . تصل في بعض اللوحات إلى خلفية لونية بسيطة تخلو حتى من الأفق المعتاد الذي يفصل الجدار عن أرض الغرفة ، وتؤخذ الخلفية لا كلون بل كمسافة تخلو من الايقاع الزمبرانتي للانبعاث الروحي لكنها دائماً متطابقة مع طابع النموذج ووضعه .

إن وحدة الشكل والجو ، وحدة العالم المادي والبيئة المحيطة هي حصيلة الإحساس الثاقب بمغزى الواقع والإحساس الدقيق بمغزى القيم اللونية التي تبقى مهمتها ابعد من أن تسف إلى بلوغ التسلسلات النفقية والتناغم اللوني . إن تدفقات بعض المؤلفين أمام التدقيق اللوني لفيلا سكتس هي طبيعية في أحيان نادرة . إن قدرة المصـــور على استخدام اللون ، بذلك الضبط والتي هي سمة عضوية لقدرته التصويرية تدفع بعض

المؤلفين إلى نسيان أن الاشياء لا تسف إلى خلط الوان ولا إلى تعارض البقع اللونية وتوازنها . ولا غرابة في ذلك إذ أن غير قليل من الشارحين ينفون وجود محتوى نفسي في تلك اللوحات .

بقدر ما هي واضحة فرادة فيلاسكتس كملون يصعب تحديدها وذلك لانها غير ناجمة عن اية خطة اولية . إنه يستعمل بالمهارة ذاتها التناغمات نصف اللونية واحادية اللون لكن القوة التعبيرية للرسام قد تظهر أفضل ظهور عند بلوغ الإيجاز المحدد والبساطة في المقامات اللونية الباردة ، مع الاستعمال الجريء للأسود والأبيض ، مع التظليلات المتميزة والغنية للون الصدفي والفضي والرمادي،مع الالوان المتناغمة الزرقاء والبنفسجية مع النبرات المقتضبة الرنانة للوردي والأحمر .

هذا تصوير مذهل بحرية التنفيذ وتلقائيته ، كأنما قد تم بلوغه دون تردد ودون تعليل ، يعبر بخط أساسي واثق اعتبره نقاد مشهورون المبشر بالتجريبية . يخيل لنا أن المقارنات الكثيرة التي تمت بين فيلا سكتس والتجريبيين غير مقنعة وشكلية تماماً . إن لوحات المعلم تذكر بالتجريبية بكونها قد وضعت لينظر إليها من مسافة محددة لا اكثر . . وإذا نظر اليها من قرب بدت للناظر غامضة وكفوضى من ادهنة ملونة ولكنها تنسكب عن بعد مناسب في شكل حي متكامل . لكن تصوير فيلا سكتس لا يسف إلى مستوى الخط ، وكذلك خصائص التجريبية لا تستوفي حقهـا بالخط . يتعلق الأمر بتصويرين تشكيليين كاملين تكاد تقوم بينهما سمات كثيرة من القرابة .

سيرة حياة فيلاسكتس هي تاريخ دون أحداث ، إنها حياة احداثها نادرة وهي دون درامات . الوثائق حول هذه الحياة غير معلومة ومع ذلك يبدو وكأن ليس ثمة ما يحكى .

ولد في سيفيليا عام ١٥٩٩ دخل في الحادية عشرة إلى مرسم ايريرا العجوز لكن خشونة المعلم وحدة طبعه ارغمتاه على الإنتقال إلى

فرانسيسكو باتشيكو . هذا التبدل الصغير كانت له آثار كبيرة . فما كاد ينهي فيلا سكتس تتلمذه حتى تزوج من ابنة معلمه خوانا ، وفي عام ١٦٢٢ استعمل باتشيكو علاقاته لإيصال الفنان الشاب إلى البلاط الاسباني ، وكانت محاولة جريئة تكللت بالنجاح بعد أن تكررت . ففي العام التالي ابلغ بأن فيليب الرابع يريده أن يصوره ، وقد قبل الرسام كفنان للبلاط .

إنه قران نكاد لا نعرف عنه شيئاً وتقول السير إنه كان سعيداً . إنه وظيفة في البلاط لحظت بالترقي التدريجي على سلم المراتب وصولا إلى الموقع السامي للمارشال العظيم ومن ثم إلى اللقب الأكبر ــ فارس وسام سانتياغو . سفرتان إلى ايطاليا . علاقات مع مبدعين مرموقين مثل روبنس ، وريبيرا ، وزوربران . انتشرت في مدريد عام ١٦٦٠ إشاعة عن أن فيلا سكتس قد مات ، كانت كذبة لكنها إشاعة ذات دلالة . فبعد قرابة شهر ، لا اكثر ، في السادس من آب انطفأ الرسام مثلما عاش دون صخب .

صار فناناً ملكياً وهو في الرابعة والعشرين ــ إنها حادثة استثنائية لكن يسهل تفسيرها. فقبل ثلاث سنوات كان قد ابدع لوحات راسخة من حيث التشكيل مثل « الطباخة المسنة » و « السقاء » و « المسيح في بيت مرتا » . وكان نجاحه مضموناً مما دعا بعض كاتبي السيرة إلى التساؤل بحق عن الحاجة التي جعلت فيلا سكتس يطلب رعاية فيليب الرابع . ذلك لأن تلك الرعاية ستكلفه تبعية ستكون مزعجة على الأقل . إن واجبات فنان الملك لا تقتصر على تصوير الملك وعائلته ، وافراد الحاشية ولا على إعداد المجموعات الملكية واغنائها . فالفنان موكل بأمور مضنية من امور رعاية البلاط والمحاسبة دون أن نتكلم على المصادر الاخرى للتعب ــ العزلة البلاطية وسموم الاقاويل البلاطية . بعض المؤلفين يشرحون عدداً قليلا من النتاجات التي ابدعها فيلا سكتس (قرابة ١٨٠ ضاع منها ٦٠) بمثل هذا التبديد الحتمي للوقت بمهمات صغيرة غريبة تماما عن الفن. فطوال سبعة وثلاثين عاماً ، وحتى ساعته الأخيرة سيظل يحمل مستسلماً

حمل بلاط الملك الذي تخففه بعض الشيء الرعاية الودية من قبل فيليب الرابع .

نبتة متأخرة في عائلة ملكية في مجرى انحطاط تام ، محروم من سمات قيادة أمور الدولة ومن اي اهتمام بها ، متقلب الأطوار النفسية، غير حازم ، شهواني ومغرور ، ذاك هو فيليب الرابع الذي لديه سمة بين نواقصه الكثيرة هي انه يحب الفنون ، وخصوصاً المسرح والتصوير. لقد ترك الادارة للدوق دي اوليفاريس غير الموهوب كملكه والذي يتملكه الظمأ إلى السلطة واستفاد فيليب الرابع من الوقت الكافي لأهوائه بما فيها الفنية . وهو لديه مفتاح لمرسم فيلا سكتس حيث هيء له كرسي مريح خاص كي يستطيع مراقبة عمل المصور . حين تأخر الفنان في رحلته الثانية إلى ايطاليا عن الوقت المحدد غمر الملك سفيره في روما بالاوامر الكتابية كي يعجل عودة فيلا سكتس : فهو ، ببساطة ، لايستطيع ان يتنفس في غياب فيلا سكتس . وذلك لا يعني ان طريق المصور مغطى بالورد . لقد استبدل بواجبات مزعجة . حتى الوضع المادي للمعلم متواضع جداً ، إذ كتب عليه أن يخدم لدى سيد يكاد يكون مدمراً ويفاخر بأنه « لا يدفع شيئاً لأي كان » .

أن يقال إن الفنان لم يصبح غنياً فذلك يعني التعبير الملطف جداً عن الحقيقة . كانت حياته متواضعة جدا . ولانه لم ينجح حياً في تنظيم الوثائق لبعض النفقات التي انفقت على تزيين البلاط والمجموعات الملكية فقد نقص المعلم لدى موته مبلغ ضخم . اما في الواقع فكانت الخزانة مدينة بمبلغ ضخم للفنان على لوحاته التي تأجل الدفع عنها من عام الى عام . لقد وقع الملك « المحطم » وثيقة معينة استطاع معارضو فيلا سكتس بقراءتها الانتقام اخيراً ، إن لم يكن منه فمن اسرته . ان صهر المصور خوان باتيستا ديل مازو هو الاخر فنان وسيضطر طوال سنوات الى تسديد دين وهمي تماماً .

خدم فيلا سكتس الملك قرابة أربعين عاماً . يسأل الدارسون محقين : لماذا ؟ وإذا كان لزاماً ان نسأل فاننا نطرح السؤال بطريقة اخرى : هل خدم الفنان الملك حقاً ام انه خدم فنه ، أول ما خدم ، خارج الواجبات الوظيفية الصرف ؟ يرى اورتيغا اي غاسيت أن الفنان قد حمل عبء الوظيفة في البلاط « سعياً إلى الشهرة » ، ويرفض مؤلفون آخرون ، محقين ، مثل هذا القول . كتب فيليب دودي : « فيلا سكتس ضحية لنمطين مضحكين . الاول يمثل لنا عاهراً يحرص على إرضاء الملك ، تهمه الرعاية اكثر مما يهمه مجده كمبدع . والثاني يقدم لنا صورة معلم ينفصل عن منصب الرسم بسبب الواجبات البائسة تجاه القصر . » ويرى دودي أن المصور يصر على الخدمة لدى الملك لانها تسمح له « ان يتمرن على اختصاصه » وأن « يصور طوال حياته لنفسه » .

« يصور لنفسه » تبدو لنا هذه الصيغة في غير مكانها ، وهي موجهة الى فنان ملزم بأن يعمل لا لنفسه بل لملكه ، وفي موضوعات تفرض عليه فرضاً في أحيان غير نادرة . لكن دودي ، مثله مثل العديدين سواه من النقاد الغربيين مقتنع بأن الموضوع دون أهمية بالنسبة لفيلا سكتس ، وأن « المواضيع تنعدم » في لوحاته ... كي تترك مكاناً للصورة البصرية وحدها .. » ويرى جاك كاسو أن المصور « ينظر بطريقة واحدة الى كل مظاهر العالم وللهيئة الانسانية . » ويرى جاك دوبون وفرانسوا ماتييه أنه يراقب نماذجه الملكية بالعين ذاتها التي نقل بها سيزان تفاحاته . تكاد لا تعنيه نفسانية الشخوص » .

من الصعب ان نتقبل القول بأن فيلا سكتس غير مبال بالموضوع، حتى لسبب بسيط وهو أنه لا يوجد مبدع ذو اهمية غير مبال بالموضوع. إن التوكيدات المشابهة للتي اقتبسناها تدل وحسب ، على ان مؤلفيها لا يفهمون اهمية الموضوع في الفن . ولهذا السبب هم غير مؤهلين لأن يفهموا ايضا بعض جوانب سيرة المصور .

كان غريكو هو الآخر يرغب في أن يكون فنان بلاط لكنه لم ينجح في ذلك . وخلافاً لرأي بعض النقاد ، لم يضمن له ذلك الحرية التامة بل ببساطة جعله يصور الزبائن آخرين يختلفون عن الزبائن البلاطيين — الروحانيين الحريصين على تزيين الكنائس والأديرة . لم تكن هذه التبعية حتمية بالنسبة لغريكو . إن فرادة وجهة نظره متجهة طبيعياً إلى الأغراض الدينية . لكن هذا لا يعني ، قطعاً ، أن الفنان لم يعان من ازعاجات تنجم عن كل تبعية . ان صعوبة طرح رؤيته التصويرية الجديدة وكذلك صعوبة ضمان دخل هما صعوبتان معروفتان جيداً .
لم يكن الملك وحده « لا يدفع لاحد » في اسبانيا فالدعاوى التي لا نهاية لها التي اقامها غريكو على الكنيسة هي دليل كاف تماماً على ذلك . وثمة أمر آخر : كانت هناك امكانيتان فقط أمام الفنان في اسبانيا ذلك العصر : ان يخدم القصر او ان يخدم الكنيسة . اما امكانية ان « يصور لنفسه » فهي متخيلة .

وعلى الرغم من ان فيلا سكتس قد وضع عدداً معلوماً من اللوحات الدينية فإنه لم يكن لديه ضعف خاص تجاه الفن الديني . وليس مصادفة ان اللوحات الدينية في اغلب الاحيان تتحول لديه الى مشاهد حياتية مثل « المسيح في بيت مرتا » أو إلى صور بورتريه مثل « والدة الاله والقديس ايلديفونس » . وليس مصادفة انه اشتهر بين معاصريه كفنان بورتريه تحديداً .

قال فيليب الرابع مرة :

— يقولون إنك لا تستطيع ان تصور سوى الرؤوس .

اجاب فيلا سكتس :

— هذا شرف كبير لي يا سيدي ، لأنني حتى الآن لم اجد راساً قد صور تصويراً حسناً .

من الطبيعي أن يفضل فنان البورتريه زبائن البلاط على سواهم لأنهم زبائن مصور بورتريه تحديداً . انه موقف يحدد فيه بدقة مقدار تبعيته ومقدار استقلاله مثله مثل غريكو . والاثنان ـ مثلهم مثل العديدين من عظماء المعلمين ـ سيستطيعون مع كل تبعيتهما الكل نمط من النزوات أو الاستبداد ، ان يقولوا بقوة محددة ما لديهم ليقال .

إن التطور الهادىء لهذه الدرب الحياتية ، التي حددتها بعض السير على أنها غير فعالة يمكن تفسيره بطبع الفنان ايضا . اعتبره فيليب الرابع « بلغمياً » وسماه بالومينو « سوداوياً » وأكد اورتيغا ان فيلا سكتس هو « أحد الناس الذين نجحوا أحسن نجاح في الا يعيشوا» وإنه لاستنتاج موضع نقاش كثير ، أولاً لأننا لا نملك معطيات عن حياة فيلاسكتس الخاصة وثانياً لانه توجد طرق مختلفة للعيش ولم يقل في اي مكان ان الاكثر ظهوراً والاكثر صخبا هم الافضل حتماً .

بقدر ما يمكن الحكم طبقا لشهادات المعاصرين فإن المصور هو هادىء الطبع ، حتى انه لا ينزعج ، منغلق على نفسه جدا وصموت جدا والى جانب ذلك هو متجاوب ، إنساني ، غير متطلب . لا يخاصم معارضيه وحساده ، ولا يناضل من اجل النجاحات والترقيات . لقد ساعده ذلك على ان يتحرك نزيهاً في جو وشايات البلاط ونميماته ..

إنه للنظرة الاولى ـ انسان خامل فعلاً يمضي مع التيار مستسلماً لقدره دون تذمر . واكثر الدارسين ، يا للأسف ، يكتفون بهذه النظرة الأولى ويعلنون دون تردد أن الفنان « غير مشارك » « غير مبال » وحتى « دون إرادة » . انه لوهم مخادع . ان تفاصيل سيرته وكامل قضيه المعلم تشهد على أن المعلم كان يعرف الى اية اهداف قد وصل والى اية اهداف يريد الوصول ، يخيل لنا ان فيلا سكتس كان ينتمي الى ذلك الطراز النادر نسبياً من الناس الذي يخفي وراء عدم مبالاته الظاهر واطاعته إرادة هادئة لكنها قوية قوة كافية لتجعله يتابع طريقه ، ليس الذي مع التيار بل الطريق الآخر الاصعب ـ طريق الرسالة الكبيرة .

امثال هؤلاء الناس يصيرون تكتيكيين لانهم يتهربون من الصدامات غير الضرورية ، ويصيرون دون طبع قوي ـ لأنهـم لا يحبون أن يقسروا طبعهم ، ويصيرون محظوظين ـ لانهم لا يبحثون عن النجاح ، بل هـو يأتي إليهم . وهكذا كلن فيلا سكتس تماما .

كان الفنان ينجح دائماً مع كل واجبات البلاط ، في أن يجدالوقت الكافي ليصور . وإذا لم يكن إبداعه ضخماً جداً فذلك يعود ، الى حد بعيد ، الى اسلوبه في العمل . كأنما هـذه اللوحات وليدة الارتجـال الإبداعي وقد اكملت دفعة واحدة ، اما في الواقع فقد صنعت على مهل وبطول اناة . في سفره الثاني الى ايطاليا بقي المعلم هناك سنة كاملة بعد الفترة المحددة دون أن ينفعل لنداءات الملك الملحاحة . ولـدى شراء وجمع اللوحات لمجموعة الملك كان الفنان يطرح ذوقه مما جعلها تضم نتاجات مرموقة تمثل اليوم مفخرة لبرادو . وعلى الرغم من أنه كان فنان بلاط كان فيلا سكتس يصور ، حين يشاء الا في حالات استثنائية ، والأهم من ذلك هو انه كان يصور كما يريد . هذا الإبداع الكامل الصادق جداً والمفرد الذي لا يمكن أن تكتشف فيه اية بادرة من بوادر المساومة هو افضل دليل على ثبات الطبع وقوته .

سوداوي .. يبدو ذلك مـن لوحاته .. محتاط .. هذا ايضاً موجود في اللوحات . مراقب غير مبال .. الأدق ـ لا يرحم . غير مبال عدم مبالاة فيلا سكتس هو فطرة . حين تريد أن تراقب بهدوء مـن الأفضل الا تبدي فضولاً زائداً بل أن تذكر بإفراط بحضورك . وهكذا فعل المعلم . كأنما قد انتحى زاوية فارغة بعيدة عن الانظار ، وكأنما قد امحى ـ في حياته وفي لوحاته ـ متحددا في دوره المتواضع الذي اختاره بنفسه ، دور المراقب . مراقب هادىء ساكن سيحتل بكامل لامبالاته الخارجية مكان القاضي في التاريخ .

فيلا سكتس ـ قاض ؟ إنها مقولة تستثير الاعتراضات من كل الإتجاهات . طوال قرن ونصف القرن اتفق اكثر المؤلفين اختلافا واكثرهم

تبايناً في الموقف من المعلم حول هذه النقطة : فيلا سكتس خامل ، غير مبال ، الكل لديه سواء بل وحتى دون شعور . وقد أشير تكراراً الى أنه مثال للموضوعية . يرى بعض الملقين أن هدف الفنان الرئيسي هو في سعيه الى ان يعكس الطبيعة حيادياً ، ويرى آخرون أن الطبيعة هي حجة من اجل إنجازات تصويرية شكلانية .

كتب اورتيغا — إي — غاسيت : « كما اسف ديكارت بالفكر الى مستوى الإدراك إنحدر فيلا سكتس بالتصوير الى المستوى البصري . » يرى اورتيغا أن الفنان « غائب عن لوحاته » « لا يسمح لأشخاصه بأن يعبروا عن أي شعور . » « لا يقوم بيننا وبينهم أي اتصال : نحن وحدنا مع كائنات تغيظنا ، غالباً ، وتربكنا في الوقت نفسه ، لأنها تبدو وكأنها تنظر الينا » .

يؤكد دوبون وماتيه أن « فيلا سكتس يصور دون خيال ، لكنه حريص على أن يكون صادقاً . » « واقعيته دون نوايا » « من سماته روح المحلل الباردة » ، « فيلا سكتس مثل مونيه هو عين فقط ، عين لا أكثر » وبسبب سماته كمراقب غير متحمس ، وكذلك بسبب موقفه من قضايا الضوء « يكتشف . بمعنى ما ، التجريبية . » وانطلاقاً من مثل هذه المواقف يؤكد علاقة فيلا سكتس بالتجريبية مؤلفون آخرون . يرى فيدريكودي روبلس أن فنه هو « تجريبية خالصة » يقدم « لحظة » و « انطباعات لحظوية . » ويرى موريس سيرولاز ايضاً أن فيلاسكتس « مرتبط مباشرة بالتجريبية التي مهد لها الطريق » .

إن المقتبسات الموردة اعلاه من دو ون وماتيه متناقضة الى حد ما ؛ فبعد الكلام على الصدق والواقعية — مع انهما في حالتهما الزاحفة — شرعان يقنعاننا انه في بعض نتاجاته يعالج قضايا تقنية صرفاً : « نموذجا الفتى والخادمة العجوز هما حجة للعبة الظلال والضوء ، وليسا بحثاً عن التعبير . » حامل الماء كما يبدو بجلاء لا يمثل (بالنسبة للفنان)

اكثر مما تمثله خابية أو كأس من الماء . » ولهذا فإن جان كاسو الملح على « التصوير النقي » يعتبر منطقياً تماماً حين يؤكد ان التعبير في صور بورتريه فيلا سكتس « جامد » و « مقيد » ـ « مجرد حجة لاستعراض الفرشاة المقتدرة » .

بعد ان يتخم الإنسان بمثل هذه الحكم الملحاحه والمتعسفة تماماً يكتشف بشيء من الارتياح أنه يوجد نقاد ذوو موقف مختلف . جاك لاسن ، مثلاً ، لا يقبل الأخذ بأن « فيلا سكتس هو عين قبل كل شيء ، شيء مثل نموذج فوتوغرافي بصري ، يعمل ميكانيكياً تقريباً ، ولا شيء سوى ذلك » .

واخيراً . وهذا ، يا للاسف ، اعتراض عادل يبدو كمقدمة لمقولة يصعب أن ترضينا . فكي يبرهن الناقد أن المصور لم يكن قطعاً « تجريبياً » ولا « عيناً آلية » راح يكشف لنا عمل المعلم التمهيدي لتصوير كل لوحة . إذا صدقنا لاسن فإن هذا العمل التمهيدي يقوم اصلاً لاستيفاء البواعث والحلول الجاهزة من الكلاسيكيين التي هي « مصادر حقيقية لفنه واسس للوحاته » .

واستناداً إلى دراسات مؤلفين مثل بول جامو وديبفو انغلو يشير الناقد الفني إلى أن فيلا سكتس في لوحة « الإله مارس » قد تأثر بـ » المفكر « لميكيل انجلو وأن لوحة « الكوبيا » مأخوذة من محفورة لبرنارد سالومون ، وأما التنفيذ التصويري فمن أعمال فيرونيزيه وغريكو ، وأن « دكان حدادة فولكان » و « جلباب يوسف » فإن الحلول مأخوذة من غريكو ، وأن النجاحات في الكثير من صور البورتريه مدينة أيضاً إلى غريكو ، وإلى ديورر بعض الشيء ، وأن تأثيرات رافايلو واضحة . لكن « أكثر الاكتشافات إدهاشاً من ديبفو انغلو » في راي لاسن مرتبطة باللوحة الشهيرة «الغازلات». الشخصان في اليسار وفي اليمين في المستوى الأمامي يكرران بدقة شخصين في زاويتين لجدارية لميكيل انجلو تمثل

« الإله يخلق العالم . » إذا أردنا أن نكون دقيقين فهذه الجدارية غير موجودة . يقصد لاسن بوضوح « الإله يفصل الأرض عن المياه » يؤكد المؤرخ أن كل الحل التوليفي « الغازلات » مأخوذ من ميكيل انجلو .

إن التطابق الأخير مهم حقاً ، لكن جدارية سيكستين مشهورة جداً، وإذا كان المقصود هو الاستعارة الفجة منها فإن ذلك سيكون معلوماً من دون دراسة انفولو . وكذلك هي حال الأمثلة الأخرى . إن مقارنة بسيطة بين الأعمال المشار إليها كافية لإقناعنا بأن المعلم لم يأخذ « استدانة » لا من هنا ولا من هناك . وإذا تعلق الأمر بتأثيرات معلومة ويمكن اكتشافها فذلك أمر طبيعي . فيلا سكتس مبدع ذو ثقافة فنية غنية امتلك حكمة مثمرة من التراث . وفيما يتعلق بالنقل الآلي لكامل الحلول التوليفية فإنه موجود لدى مؤلفين آخرين مثل مانيه مثلاً ، الذي ذكر صراحة أنه استمد حلوله من الكلاسيكيين والذي استمد الكثير من الحكم من فيلا سكتس نفسه وخصوصاً مما يخص التقنية التصويرية والتلوين . ومع ذلك لن نمضي إلى حيث نرفض عمل مانيه بسبب مثل هذه الاستعارات . أما لدى معلم مثل فيلا سكتس فالتأثيرات لديه ملتحمة عضوياً في أسلوب ويصعب ، على العموم ، التقاطها .

ويرد سؤال : ما حاجة لاسن إلى كل هذا البرنامج من الأمثلة ؟ الهدف الجلي هو أن يبرهن أن فيلا سكتس ، استناداً « إلى تناسبات مثالية أو رياضية » مستخلصة من رافايلو ومن النهضة عموماً « يناضل باسم مثالية جديدة . » ويصل استنتاج الناقد إلى ما يلي : يتعامل فيلاسكتس مع حلول جاهزة ــ أغلبها من الآخرين ــ ومع نماذج للتناسب والانسجام يسوي وفقها مادة مراقبته الحياتية . إن مثل هذه المقولة بعيد جداً عن تصورات فيلا سكتس التصويرية ، دون أن نتكلم على أن أعماله الابداعية لا تؤكدها . فمنذ عام ١٦٦٠ أورد ماركو بوشيني في قصائده أحد أحاديثه مع فيلا سكتس . يجيب الفنان عن سؤال ما رأيك في رافايلو : « إذا كان عليّ أن أتكلم صراحة كما أريد فأنا أقول ، لا شيء

فيه يعجبني . » لدينا الأسس الكافية لنرى از الأمر لا يتعلق بالموقف من رافايلو وحده بقدر ما هو وجهة نظر محددة ، بل إنها نظرة إلى التصور المثالي للطبيعة ، التي حاول لاسن ان يعزوها إلى المعلم الاسباني .

يصعب اعتبار فيلا سكتس « رافايلو الباروك » كما اعتبره ماير ، ولا يمكن إدخاله في مؤلفات لاسن في صيغة « مثالية جديدة » هذه الصيغة التي تمثل في الجوهر فزلكة لفكر ماير . من أكبر انتصارات هذا الفنان تغلبه على التصور المثالي للنهضة وبلوغ المزيد من الصدق في تناول الانسان . وليس هذا قطعاً ، نتيجة للتعب أو الضيق تجاه صور النهضة التي ابلاها طول الاستعمال . إن ذلك نتيجة لتناول جديد مبدئي للمادة الحياتية . إن فيلا سكتس ، كرمبرانت لكن بطريقته ، قد وصل إلى استنتاج مفاده ان عدم الكمال وحتى قبح الانسان لا ينبغي أن يلطف ويصحح او ان يصمت عنه باسم اي مثل اعلى معقول ، إذ لا يندر ان يحتوي على مغزاه ، وأن يكشف شيئاً جوهرياً ، ومن ثم فالتصور المثالي لا يجعل الصورة كاملة بل يجعلها افقر ، احادية الخط . واقل درامية ومن وجهة النظر الواقعية التي تم الدفاع عنها منذ تلك الفترة الباكرة من قبل معلمين مثل رمبرانت ، وهالس ، وفيرمر وفيلا سكتس. إن إهمالنا أو رفضنا لهذه السمة من سمات الاسباني الكبير يعني أن نبدو غير مؤهلين لاستيعاب قضيته .

اما شارة « معلم باروكي » فهي تحديد لا يحدد شيئاً . وقد يكون هذا هو السبب في ان مثل هذه التحديدات تناسب جداً بعض نقاد الفن الغربيين الذين يستبدلون مسألة المغزى بمسألة التوصيف الشكلاني للعمل الإبداعي . لمفهوم « باروك » في الهندسة المعمارية مغزى هام جداً ومحدد . أما في التصوير فإن أمثال هذه السمات الأسلوبية لا تعني الشيء الكثير . المزيد من التمايز الفردي للعملية الإبداعية الذي بدأ مع الانبعاث المبكر يؤدي إلى المزيد من اصالة فرادة الأساليب حيث تتحول تسميات مثل « النهضة » «باروك» « روكوكو » إلى تسميات لعصور اكثر

مما تكون تسميات لاتجاهات أسلوبية . ولدى البراعة في التحليل أو لدى الفسر الفظ للحقائق يمكن ، طبعاً ، أن تكتشف دائماً نقاط اللااستناد بين مؤلفين معينين ، فيما يتعلق ببعض العناصر الشكلانية في التنظيم التوليفي ، في توزيع النور ، والبناء التشكيلي وتظهر مثلاً صلات قرابة بين كارافاجو ورمبرانت كما توجد اختلافات مزعجة تدحض القرابة . ومثل نقاط الاستناد هذه يمكن ان تكتشف لدى فنانين ينتمون إلى عصور مختلفة . بعض التنسيقات الأسلوبية غير مؤهلة لإقناعنا بالتطابق الأسلوبي بين النحت « التذكاري » والتصوير المأساوي لميكيل انجلو والصور المتناغمة اللطيفة المنحوتة بتظليلات لطيفة لليوناردو ، بين اللوحات المنسكبة من الاندفات الحيوية والأشواق الأرضية لروبنس ولوحات رمبرانت المنفذة بارتعاش روحي ، بين الدرامية الفعالة التي لا يندر ان تكون فظة لكرافاجو والسكينة النقية لفيرمر .

لا يتعلق الأمر ، طبعاً بأن ننكر وجود تلك الحركة الجبارة والعريضة المسماة نهضة أو الاتجاهات التي تلفها والتي حددت بالباروكية . المسألة هي انه في فن التصوير تظهر هذه الاتجاهات كثيرة التناقض وكثيرة التنوع فلا نستطيع ان نعرفها بمعيار عام ما كما يحدث في الهندسة المعمارية . ومع أن هنريخ فولفلين قد صاغ منذ ١٨٨٨ فصائله «الخمس الثنائية » التي يرى أنها تحدد سمات الباروك ، ومع أن هذه الصيغة قد استخدمت تكراراً بهذه الطريقة أو تلك من قبل العديدين من المؤلفين فإنها لم تنجح طوال قرن في أن تبرهن على شيء سوى عقمها . « الإنتقال من التخطيط إلى التصوير ، من التصوير في خطط إلى التصوير في العمق ، من الشكل المغلق إلى الوضوح النسبي للأشياء » ـ مهما كانت هذه الرقية متطابقة مع اعراض واقعية معلومة في تطور الصورة التشكيلية فإنها تبقى مع ذلك رقية ، ومقولة ميتة ، من السذاجة ان نحدد بها طابع الأساليب. وثمة ما هو اهم ولم تاخذه نظرية فولفلين عموماً بالاعتبار بسبب طابعها الشكلاني . نعني لب النتاج الذي يحدد في نهاية المطاف سماته الأسلوبية: إنه الموقف الفكري ـ الجمالي أو كما يقال بخشونة ، نظرة المبدع الفنية

إلى الإنسان والعالم . ما الذي يمثله الباروك في النهاية ، من وجهة نظر هذه المرتبة الأسمى ؟ أهو فن مدرسة بولون والأسلوبية ، المنفصل عن الحياة والذي يجتر موضوعات ميثولوجية وتوراتية معروفة منذ زمن بعيد كي يخدم هذا الأمير أو تلك الكنيسة؟ ام هو مسير واقعي أعقد ، خطوة جديدة نحو التوغل في تناقضات العالم البشري وفي دراما الانسان؟ أي هذين الاتجاهين غير المتطابقين موجود في الباروك ؟ إنهما كلاهما موجودان فيه ، فكيف نستطيع أن نتكلم على « أسلوب باروكي » ، ما في حين ثمة أسلوبان على الاقل وهما غير متطابقين قطعاً ؟ ثم الا ينحدر ، في هذه الحال ، مفهوم « باروك » ـ على الأقل في ما يخص فن التصوير ـ إلى تحديد بسيط لقطعة من الزمان تشمل العقدين الأخيرين من القرن السادس عشر والقسم الأكبر من القرن السابع عشر ؟

كان فيلا سكتس أيضاً مضطراً ، ككل فنان حكم عليه في زمن مضطرب مثل ذلك الزمن ، الى الاختيار . في السنوات التي كان الشاب ما يزال يدرس فيها كانت سيفيليا مصابة بموضة الكبار ، اللوحات الدينية المعقدة جداً بروح الاسلوبية . تلك النماذج كانت منفرة للعديدين من المصورين لان انتاجها لم يكن يتطلب اكثر من الروتين ويعد بدخل مضمون . أدار فيلا سكتس ظهره لهذا الإغراء البائس . لقد اتبع حكمة معلمه باتشيكو : « اتمسك في كل شيء بالطبيعة » . كل اهتمامه موجه نحو الواقع في كامل قطعيته الفظة ، المادي ، الفج ، والجميل بطريقته . وحتى في ذلك الزمن أطلق ـ كما يرى بالومينو ـ الجملة التالية التي يحس فيها الإنجذاب اليومي والطموح الى المهارة السامية : « افضل ان اكون الاول في الخشن على أن أكون الثاني في المترف . » وسرعان ما يصبح المصور الاول في المترف ايضاً ، لكنه لن ينحرف ابداً عن الواقع .

اظهر فيلا سكتس منذ أعماله المبكرة إحدى السمات التي ستصير ميزة أساسية لأسلوبه التصويري : استطاع ان يفهم لغة النثري ، لغة الوجوه الانسانية الخشنة التي ثلمتها الهموم ، لغة العالم البسيط المادي غير المعقد كي يتوغل عبر العياني المبتذل الى السمة الخفية التي لا ترى

أحياناً . نماذج الناس العاديين التي صورها لم تكن قط « حجة للعبة الظلال والنور » بل كانت سعياً الى الإنتقال من تثبيت حضور إنساني وصولاً الى سيرة إنسانية . وإذا رأى بعض المؤلفين في هذه اللوحات خوابي وكؤوساً فإن ذلك يبرهن على أن نظرهم لم يستطع أن يتوغل أبعد من الخوابي والكؤوس .

الخوابي ، والكؤوس ، وأواني المطبخ والخضرة العادية ـ ليست هذه الأشياء دون معنى ، طبعاً . إن فيلاسكتس ثمل قبل كل شيء بالجمال المرئي للعامل المادي وذلك في أخشن ظواهره . فمنذ سنوات السير تلك قد أظهر القدوة على بناء الأشياء في كامل سمات تشيئها ، على أن ينظمها ، على أن يعطيها ثقلاً ، وأن يضعها في المساحة . يؤكد باتشيكو : « يجب أن تصب الصورة خارج الإطار . » إن صور فيلاسكتس الباكرة تصر على أن تخرج من الإطار ، إنها محجمة ، متمايزة في ماديتها حتى لنحس ببساطة فرادة الطين والزجاج ، والمنضدة الخشبية الفظة ، وخشونة الأنسجة الصوفية . قد يكون هذا الاهتمام الحاد بالاكسسوارات المادية ، تحديداً ، هو الذي خلق لدى بعض المؤلفين انطباعاً بأن الإنسان هنا مجرد مبرر : لكنه ليس مبرراً . إنه حاضر ، متفرد وموصوف ببراعة غير مألوفة من شاب في العشرين من عمره . وإذا كان ثمة ما هو غائب أو غير كاف فإنه الهواء . المدية الخشنة مجسدة في هذه اللوحات ، لكن الرسام لم يسيطر بعد على سر الماديات الأخرى الأخف والأكثر أثيرية المحددة بالروحي ـ الجو ، النور ، إشعاع النموذج الذي لا يطال .

الإضاءة الحادة والأجزاء الشديدة الظلام من اللوحة جعلت الكثيرين من النقاد يتكلمون على تأثيرات كارافاجو . ذلك النوع من النقاد الذين يبحثون عن فرادة العمل الإبداعي في سمة واحدة مفردة والذين يرون في مكان ماظلالاً عميقة دون سواها مقتنعون بأن كارافاجو قابع في الظلام . وعلى العكس ، يلح فيليب دودي على أن « التاريخ يدحض مثل تلك التوكيدات » . التاريخ لايدحضها فقد مات كارافاجو عام ١٦١٠ ولم

بنته إذ كان مشهوراً في إيطاليا أكثر من سواها ويكاد يكون استثناء أن تعرف بعض لوحاته في سيفيليا في الوقت الذي وضع فيه فيلا سكتس أوائل اعماله الإبداعية . ودون اسس ايضاً الآراء بشأن التأثيرات أو الاستعارات من ريبيرا ، وكما يذكر دوبون وماتييه بحق ، فإن « أي نتاج لريبيرا لم يصل إلى اسبانيا قبل سنة ١٦٣١ » .

١٦٣١ .... في تلك الفترة كان فيلا سكتس قد اصبح منذ زمن بعيد فنان بلاط وقد تحرر تماماً تصويره من تلك السمات التي أعطت الأسس للمراقبين السطحيين كي يربطوه بكارافاجو أو ريبيرا . وإذا حكمنا وفق شرح لاسن يكون المبدع قد تحول إلى بلاطي مذعن يعتبر أن هدفه السامي هو أن يخدم الملك ، وأن يرتب الإحتفالات البلاطية وأن يضع سجلاً تصويرياً للملك وأسرته :

« رد فيلا سكتس على الصداقة (للملك) بإن أذعن دون تحفظ لهذه الحياة العاهرة المكونة من التبعية العاطفية ، ومن الاستعداد للتضحيات والتي تمثل استخداماً كاملاً . كل رسمه وكذلك حياته قد تحول إلى خدمة مستمرة » . إلى هذا التوصيف ألودود – في مفهوم الناقد – المهين جداً ، لو كان صحيحاً ، يضيف لاسن بضع خطوط أخرى : كانت المهمة الرئيسه للفنان هي « أن يصور الملك » الأمر الذي استحقه فيليب الرابع تماماً ، لأنه على الرغم من انه كان المسيطر المباشر فقد كان في الوقت نفسه « اميراً كريماً ، صديقاً للفنون والنساء ، انساناً طيباً وعطوفاً ، وذا سمات انسانية عميقة وعينين طيبتين وحزينتين » ويكاد يكون بطلا لدراما عظيمة ، ضحية « لقدر صارم .. يمزقه الألم ، وتسحقه واجباته » .

إنه لوصف مزعزع فعلاً يدخل بالأسف ، في تناقض مع الحقائق وكذلك مع الوصف المستمد من لوحات الفنان . ليس فيلاسكتس خشناً مع ملكه . إن الفنان حسن النية تجاه كل الناس ومن بينهم الملك . او

وفق تعبير بالومينو الرائع : « نحن الفنانين لا نقف في المكان الدون كي لا نبدو متنازلين حتى أمام الملوك » .

ومع كل تنازله لم يكن المعلم الا مخلصاً للحقيقة . لا الملك بل الحقيقة ، إنها السيد الوحيد الذي خدمه فيلا سكتس ولم يخنه قط . إن المؤلفين الذين يؤكدون أن الاستقامة تنحدر إلى عين مراقبة ، ينسون أن عين الانسان ليست عضواً مستقلاً ، وان المعطيات المتلقاة عبرها تغذي الفكر وتوجهه ، والفكر بدوره يجعل العين تنظر وتتقبل بهذه الطريقة أو تلك . كل رغبتنا في أن نكون مهذبين تفرض ان نقول : ثلاثة قرون تبدو فترة قصيرة جداً كي يتمثل بعض المؤلفين رأي بالومينو سريع البديهة : « حين ترى العين فهذا يعني انها تفكر » .

النقاد الذين يؤكدون لفظ عدم تحيز ، وفي احيان نادرة لا مبالاة المصور الواقف أمام نموذجه ، يتكلمون عن الحياد لكنهم في الواقع يقصدون الموضوعية . فيلا سكتس هو موضوعي فعلاً وليس في اية حال بالمنصف . الموضوعية ، كما هو معروف ، تمثل سمة ممتازة للطبيعية. يوصي ايبوليت تن بالنظر إلى الانسان ككائن بيولوجي . ويؤكد إميل زولا أن بطلي كتابه « تيريز راكين » هما « كيانان بشريان حيوانيان لا أكثر ». ويؤكد فلوبير أن « على الفن الكبير أن يكون علمياً « دون تمييز » ــ مبدأ فج لم يأبه به فلوبير نفسه قط .

لم يصغ فيلاسكتس للجيل مواقفه الجمالية لكنه عبر عنها بوضوح كاف في لوحاته . كان أورتيغا مصيباً إذ قال إننا نحس امام هذه اللوحات وكأننا بقينا وحيدين مع الأشخاص المصورين وكأن الفنان «غير موجود في لوحاته » . لكن أورتيغا لم يدرك ان هذا الانطباع مخادع ولا ينبغي أن نثق به . فهو ليس وليد الغياب الفعلي للمؤلف كشعور ومحاكمة بل هو وليد حصافة حضوره . لم يشأ فيلا سكتس ان يثقلنا ، ان يقف بيننا وبين النموذج ، أن يوجهنا « مع » أو « ضد » شارحيه ، ان يتعبنا

بتقويمات شخصية . لكن التقويمات موجودة ، مع انها تكاد لا تلمح ، وقد ترك لنا حق ان نقبلها أو ان نتجاوزها كما يفعل غير قليلين من النقاد .

معروف ان عنصر التقويم يوجد حتى في أكثر الأعمال الإبداعية موضوعية وذلك ، تحديداً ، لأن « العين ترى فذلك يعني انها تفكر . » وبفعل المبدأ نفسه يصر فيلا سكتس على ، تركنا وحيدين مع ابطاله ، معتبراً ان « رؤيتنا » لن تحددها نظرة سطحية بل ستصل إلى مغزى ما. هذا التناول للمحو الذاتي الموجود لدى العديدين من الكتاب والفنانين هو نتيجة لوجهة ، لمزاج ولا يندر أن يكون نتيجة لظروف حياتية . لم يخف غريكو وليس لديه أسباب كي يخفي غبطته الدينية . ودوميه بقوة مزاجه الإبداعي قد عكس موقفه في توتر كل خط . في حين أن كل شيء لدى فان غوغ ـ حتى عناصر المنظر والطبيعة الصامتة ـ يضفي الرنين على الخبرة الشخصية .

في الثبات حتى درجة ان تبدو كالموضوعية أو على العكس، الإنحياز الصريح ، حتى درجة الذاتية ، دون أن نتكلم على التلوينات الوسيطة ـ حق الإختيار يعود للمبدع. كانما كان هذا الحق لدى فيلا سكتس محدداً مسبقاً بالظروف الحياتية . إنه لصعب أن يسمح الترف لفنان بلاط بأن يوجه تقويمات قاسية للملك والبلاط . إنه صعب لكنه ممكن أحياناً . إن فرانسيسكو غويا الذي سيأخذ بعد قرن ونصف القرن ، مكان فنان الملك في البلاط الاسباني قد وضع سمات قاتل في صور البورتريه لكارل الرابع وماريا لويزا .

لكن غويا طبع بركاني وشخصية صدامية الأمر الذي يبدو بجلاء كاف من كل سيرة حياته . فيلا سكتس طبيعة هادئة . فهو حتى لو انه غير بلغمي « فاتر » كما يبدو فإنه يهرب من الصدامات ، ويحتمل انه مقتنع بأن الحقيقة يمكن التعبير عنها دون استثارة التصادم . إن الفنان ، في التعبير عن موقفه ، سيبدي حتماً الشعور بالمعيار ولن يتجاوز ابداً

الحد الأدنى الذي يفصل الايماءة اللطيفة عن الايجاء الملح . في صورة البورتريه تكون لازمة أحياناً اثنتان او ثلاث من النبرات الإضافية في النظرة أو من ثنيات الشفتين فقط كي يظهر التقويم بكل حزم . لكن الفنان أبقى هذه النبرات كي نجدها ونضعها بانفسنا، بشعورنا وبخيالنا. يخيل أن الحصافة هي تعبير عن الإحترام للنموذج لكنها في الجوهر تعبير عن الإحترام للمشاهد ، عن أهليته للتقبل . صورة النموذج لدى فيلا سكتس ليست تثبيتاً لمظهر خارجي بل هي كشف لشخصية . إنها امامنا ـ وماذا بعد ؟ ـ ومن حقنا أن نحكم . إننا نحكم ما لم نكن نفضل تتبع بهرج الزينة . نحكم ونحن راضين بقابليتنا للاختراق دون أن نحسب حساباً ، إلى ان الحكم قد صدر قبل الآن ، صور قبل اكثر من من ثلاثة قرون وقد أصدره فيلا سكتس .

صور الفنان فيليب الرابع مع بلوغه العشرين وحتى بلغ الخمسين في مجموعة تمثل طريق حياة الملك منذ شبابه وحتى بدايات الشيخوخة، إنها سيرة حياة حقيقية مصورة ، لكنها سيرة فقيرة جداً إلى الواقع النفسي ، لانها ليست سيرة للتبصر الروحي بل للإهتراء الجسدي والعصبي . ومع كل نيته الطيبة تجاه الملك ، الذي هو صديق بمعنى ما، لم يشأ فيلا سكتس أن يضع جدارات ليست في النموذج . يبدو جلياً أن المصور لم يكتشف لدى الملك تلك « السمات الانسانية العميقة »«لإنسان طيب عطوف » التي اكتشفها لاسن . « صديق الفنون والنساء » ... صديق النساء دون جدال .. اما بالنسبة للفنون فمن العبث أن نقسر الحقائق . ولا يجوز أن ننسى أن القرن السابع عشر هو قرن أعياد البلاطات الصارخة ، التي صارت موضة وشكلاً من اشكال التباهي ووسيلة لتعظيم سادة أوروبا . وكان الفن في أكثر الأحوال إضافة ضرورية لتلك العروض الخاصة التي كلفت فيلا سكتس جهوداً كبرى وآخرها عرس ماريا تيريزا ولودفيك الرابع عشر الذي انهكه غاية الإنهاك وعجل في وفاته .

فيليب راس بيضوي ، ووجه منفر شاحب متطاول ، فكه الاسفل بارز إلى الأمام ، ممتلىء الشفتين ، انفه كبير متدل قليلاً ، نظرته باردة غير معبرة موجهة نحونا أو مثبتة على المدى . جبينه المرتفع لا يدل على التأمل بل على الخواء ــ رجل لا يتحكم فيه العقل ولا الشعور العميق بل اندفاع الشهوات الجسدية ، الشبق ، والغرور ، رجل غير حازم ، متقلب الأهواء ، وتضايقه ، أحياناً ، معرفته لضعفه ، مع مرور السنوات التي تركت ميسمها على هذا الوجه يبدو وكأنه صار فعلاً اكثر انسنة واغنى محتوى لكن غنى المحتوى هذا غير عميق بل يسف إلى مستوى نبرات القنوط ، والسوداوية والتخمية والإعياء . هذه الإيقاعات ترن اكثر وضوحاً في الصورة الأخيرة التي أكملت السلسلة والمنتهية عام ١٦٥٩ . متحرراً من بزته الرسمية الصارمة وكأنه قد نسي ايضاً ان يضع على وجهه التعبير المألوف للجدارة الملكية يمثل هنا الملك بثوبه الأسود البسيط وياقته البيضاء المتواضعة مثل رجل ــ انسان بقي وحيداً مع نفسه ومعاناته . وللمعاناة قوة قادرة على إضفاء النبل حتى على ملك .

لم يكن فيلا سكتس حسن النية تجاه كل نماذجه . ودرجة حسن النيةلا تحددها مرتبة النموذج أو علاقاته مع الفنان . طابع الموقف يتعلق مباشرة بطبع النموذج المصور وبتلك التظليلات التي لا تكاد تلحظ للتقويم تشهد بأن للمعلم عيناً حادة جداً بالنسبة لصفات معاصريه ونواقصهم . إن حدة النظر هذه تصير أحياناً مزعجة جداً للضحية ، كما هي الحال صورة الدوق اوليفاريس ، مع أن الدوق صار حامياً للفنان .

اوليفاريس عبقري شرير لتلك المملكة البائسة التي بقدر ما تهزها العواصف يبدو عدم قدرة فيليب الرابع وعدم رغبته في إدارة شؤون الدولة فيها . وكي يفسح المجال للملك كي يعنى بشهواته ويعزله تماماً عن الإدارة جهز اوليفاريس قصر بوين ريتيرو والذي بذل فيلا سكتس جهداً غير قليل في تزيينه . إنه عمل دون جدوى فعلاً ، فبعد وقت غير طويل دمر الحريق قسماً كبيراً من البناء وفيه بضع لوحات للمعلم .

لم يحترق بوين روليروا وحده . لقد شملت حرائق التمرد أرياف كاتالونيا وبورتوغاليا وهددت بالعصف فوق الأندلس واراغون ، دون أن نتكلم عن خطر الحرب الخارجية المخيم . كي يدعم أوليفاريس هيبته المهتزة في تلك الفترة قام ببعض التحركات الدعائية الضحلة . وكان أكثرها ضحالة طلب صورة بورتريه من فيلا سكتس .

نظراً للوضع المضطرب كان على الصورة أن تبرز الدوق قائد جنود واستخدمت لذلك معركة قد انتهت سابقاً عند فوينتيرابيا .لم يعترض الفنان على هذه النزوة ، بل ويغرينا أن نزعم أنه قد قبلها بفرح شرير . فعلى الرغم من صورة الحصان الجامح ، المنتصب على خلفيتيه ، وعلى الرغم من ملابس النموذج القتالية الموحية ، لا يوجد في اللوحة ما هو حربي . إنها أقرب إلى تحويل الجد إلى هزل منها إلى القتالية والبطولية وأما دروع أوليفاريس فكأنما هي مدعوة لأن تذكر بأن الجبة لا تصنع ملكاً . هذا الجذع السمين قد يبدو واقعياً في مكتب من مكاتب البلاط ، أما هنا ، فوق الجواد الهائج وعلى خلفية الحرائق البعيدة فإنه يبدو مضحكاً ببساطة في تمظهره المسرحي ، فكأنما الفنان يقول لنا « هذا الرجل ليس في مكانه » . وليست هيئة الوجه بالاحسن وصفاً ، وجه معلوف تهدل لحمه شيخوخة ، منتفخ ، مستبد ، محب للسلطة ، ملتفت نحونا بعض الشيء بنظرة استعلاء مستريبة . هذا لا يمنع اللوحة من أن تكون بارعة التصوير للشخص وللمشهد الخلفي . كل ما فيها بارع . لكن الرجل من نوعية دنيئة . هذا الانسان ليس في مكانه فعلاً ،وسيصبح ذلك جلياً حتى للملك . فبعد بضع سنوات من تصوير فيلا سكتس الصورة سقط اوليفاريس عن الحصان .

الأكثر براعة تشكيلية والاقل رحمة كوصف هي بورتريه اينكونتي العاشر ــ إحدى روائع فيلا سكتس والاقوى بين صوره البورتريه . قال جوشوا ارينولديس هذا « افضل عمل إبداعي تصويري في روما كلها .» إنهاجملة جريئة حقاً إذا أمرنا اهتماماً إلى الكنوز الفنية التي تجمعت في

المدينة الخالدة . لقد ذهل شوبنهاور بقوة التعبير فاحس انه « امام مهيمن أرضي . » يوستي ، في اسلوب موضة زمن الحياتية (بيوليزم) يؤكد ان الفنان قد صور « نغم الاعصاب ، نوعية نسغ الحياة ، وتناسب الحديد ، والمرارة في الدم ،الحذر والجنون – في الدماغ . » ويرى ايبوليت تن أن هذه هي « الرائعة بين كل صور البورتريه » التي أبدعها التصوير العالمي : « على كنبة حمراء ، فوق وشاح أحمر ، أمام ستارة حمراء ، تحت قبة حمراء – وجه احمر لأحمق ، لمتحذلق منهك، فاصنعوا بهذه الاشياء لوحة لا تنسى » .

قيل عرضاً إن تن قد اصدر الكثير من التقويمات وسيكون بعضها صحيحاً وفقاً لقانون الإحتمالات . والنتيجة في الجوهر تتبع لمصدر الإعلام . حين يكون المصدر سيئاً او غير موجود ، وعلى الفيلسوف أن يضع بنفسه تعليقاته علينا ان نكون مستعدين لكل المفاجآت .

إن كتابه المشهور « فلسفة الفن » الذي يعاد طبعه حتى اليوم هو ذو قيمة دون جدال كنموذج لعلم الجمال التجريبي ، اما كتحليل ملموس وتقويم فإن هذه الفلسفة في حالات كثيرة ، كما ذكرنا ، هي نموذج للهواية الواثقة بنفسها . إن تن في وقوفه ، وجهاً لوجه مع العمل الإبداعي يظهر عاجزاً في حالات غير نادرة عن أن يلاحظ ما هو ظاهر للعيان ، دون أن نتكلم على عدم خبرته التشكيلية . كانه غير مؤهل لأن يرى ان وجه البابا ليس احمر قطعاً ، اما بقية « الحمر » فهي مختلفة جداً من حيث النغم فلا يمكن تحديدها بنعت واحد ، وليس مصادفة انها تحمل تسميات مختلفة تماماً في لغة التصوير . لكن هذه توافه أمام حقيقة أن تن لم يستوعب الأساسي في طبع صاحب الصورة ووصل إلى حيث يقدمه لنا « منهكاً » و « احمق » .

ثمة مؤلفون آخرون ، دون ان يستعرضوا مثل هذا الجهل ، يخيل لنا انهم يشرحون الصورة شرحاً خاطئاً . يشير فيراري ، بشيء من الصواب ، إلى ان فيلا سكتس لم يسع « إلى تملق مثل هذا النموذج

غير النبيل . » لكنه يبالغ جداً في هتافه : « ومع ذلك فأية جدارة واي مجد اعطاه . » ذاك هو الطرف الاقصى الآخر . « اينو كينتيي العاشر » ليس أحمق ولا تبدو عليه الجدارة والعظمة . إن تألق هذا الشكل ذو طبيعة مغايرة .

طبعاً ، ليس اينو كينتيي العاشر ، إطلاقاً ، نور الحكمة ، ولم توجد مثل هذه الأنوار في تسلسل البابوات وليست ضرورية . إن ما كانت تحتاج اليه الكنيسة في القرن السابع عشر هو شخصيات قوية ، مخلصون دون تردد للدوغما . فقبل بضعة عقود لا اكثر هاجمت حركات لوثر وكالفين ومونتسر الدوغما من جهات مختلفة وقد زعزعوا جدياً الإيمان بها . اينو كينتيي العاشر هو حامي الكاثوليكية الغيور من كل الهرطقات المحتملة الحقيقية منها وغير الحقيقية . من الأعمال الصغيرة التي جعلته يبقى في التاريخ « حرم » مؤلف « افغوستين » ليانسينيوس ، والد ما يدعى اليانسينوسية . ولحسن حظ يانسينوس أن كتابه قد صدر بعد وفاته ، فقد طالته عدوى المرض لأيدي التفتيش الطويلة .

لا يمثل البابا قطعاً « نموذجاً غير نبيل » إلاّ إذا اعتبرنا ان النبيل هو فقط طراز محتشم وطيب للأب الروحي . احد نجاحات فيلا سكتس هو استعماله المعطيات الفيزيائية الحقيقيةلنموذجه ـ التي تبدو بالمناسبة نبيلة جداً ـ لقد نجح المصور في تقديم الصور المناقضة تماماً لما يمثله الأب الروحي المسيحي الطيب . النظرة غير ودود بقدر ما هي ثاقبة ، الحاجبان ملتويان بعدم الثقة ، الشفتان الدقيقتان تعبران عن القسوة ، توتر ما معاد وقوة فظة تشع من كل الوجه ، من تلك الجمجمة المتينة ، من خط زاوية الانف الحاد ، من اللحية الصغيرة البارزة إلى الأمـام ، المحاطة بشعر قليل ، وحتى من الأذن المنتصبة . البابا مستند بكلتـا يديه على عرشه وكأنه مستعد لحمايته من التعديات ، وتمظهره « بوز » متوعد بقدر ما هو مهيمن ، وفيه شيء من تمظهر كلب متحفز .

احد نجاحات فيلا سكتس التصويرية انه على الرغم من أن ملابس الدانتيل والحرير التي يرتديها البابا تعكس الضوء اشد ما يكون العكس فإنها مع ذلك لا تجتذب العين بقدر ما يجتذبه الوجه . حيثما دخل نظرنا الصورة فإنه سيتجه حتماً إلى الوجه ، وإذا وصل مرة إلى هناك فمن الصعب انفصاله عنه . إن هذه القوة الشيطانية الصادرة عن هذا الوجه تجعل الانسان يسأل ، ترى ألم يحسب الفنان حساباً لكونه وضع الشيطان نفسه على العرش البابوي .

واخيراً ، قد يكون رينولدس على صواب . فإذا لم تكن افضل عمل إبداعي تصويري فإن افضل « بورتريه » في روما على الاقل هي لوحة اسباني . وامثال هذه اللوحات ، على الرغم من أن أحداً لا يستطيع إنكار قوتها ، لم تكن جذابة كثيراً لبعض الشارحين الذين كانوا يكتفون بالإشارة إليها ثم الإنتقال إلى شيء مريح اكثر . مريح ؟ تصوير فيلا سكتس هو كل شيء لكنه غير مريح . لكن بعضهم لا يرى ذلك . ليس مصادفة أن الكثيرين من المؤلفين يهتمون كثيراً بصوره البورتريه لنساء البلاط ، مقتنعين بأن الفنان يظهر فيها شهامة ويصل إلى الغناء للجمال. أوهام . الجمال ــ الفيزيائي او الروحي ــ يصعب تصويره حين لا يكون موجوداً . وهو ليس غائباً تماماً في الواقع ، بل هو في الملابس المترفة . وهذا في نظر العديدين من نقاد الفن بلوى لا يعرفها سوى الله ، لأنهم يهتمون بالملابس اكثر من اهتمامهم بالوجوه ــ إذا لحظوه عموماً ــ بالانسجامات اللطيفة أكثر من اهتمامهم بالتعبيرات الأصعب تحديداً . هاكم مثلاً ما قاله بول لوفر حول « بورتريه » الطفلة ماريا تيريزا : « هذه أروع سمفونية للألوان ، مصنوعة بكاملها من الدمقس، من تظليلات رمادية وحمراء .. كم هي فاتنة بمحتواها ووضاء وعذبة هذه الهارمونيا من الأحمر والفضي الرمادي ، حيث تلتمع هنا وهناك وتكشف بحصافة بعض الحلي ، بعض عقد الضفائر ملموسة بالنغم الاكثر حياة . نقطة . لا اكثر . لو لم يكن الشرح مزوداً باكثر من نسخة مطابقة لصعب على القارىء ان نفطن إلى قصد المؤلف ، اهي ملابس مرمية على كرسي ، أم هي ملابس تحل فيها امرأة إضافة إلى الحلي .

الأكثر إثارة للفضول هو انهم ينتشون بقدرة الفنان على تصوير الملابس المترفة كانما لا يلحظون أن الملابس لم تصور قطعاً كغاية بذاتها . لقد استغل فيلا سكتس لغاياته شوق البلاط إلى الأناقة ليبرز في حالات غير نادرة التعارض المرعش بين تأثير الملابس الصارخة وعادية الوجوه ، تلك الوجوه البائسة ، الخاوية من التجارب الانسانية الجامدة بخواء تعبيرها والصارخة بعلائم الإنحطاط . وحتى المؤلفون الذين يتلطفون باعارة بعض الإهتمام إلى ما في الفساتين من مخلوقات فإنهم بعيدون عن التفكير بأي انحطاط . يحدثنا جاك لاسن حول صورة الملكة ماريانا حديثه عن صورة مذهلة ـ امرأة نضرة ، « تتألق شباباً وعافية » وفيراري يكتب حول صورة أخرى : « كانت ماريا تيريزا أجمل زينة للبلاط في مدريد . » « يمكن أن تصور في انطلوجيا أجمل النساء اللواتي صورهن فيلا سكتس . » الحقيقة هي أن مثل هذه الأنطلوجيا غير موجودة . إن صور بورتريه البلاط التي صورها الفنان لم تصور على العموم نساء جميلات ، ويحتمل أن يكون السبب عدم وجودهن في القصر . فيلا سكتس مع نماذجه النسائية ليس الطف منه مع النماذج الرجالية ، ماريانا « تتألق عافية » بفضل المساحيق من أبيض وأحمر وقد اظهرها الفنان بتطفل كاف . وقد دحض فيراري لاسن بهذا الشان إذ دعا ماريانا « دمية ملكية ، مزينة بأحمر الشفاه » و « صنماً متعالياً » . لكن محبوبة فيراري ـ ماريا تيريزا ـ غير مختلفة كثيراً . صورها الفنان في تمظهر الدمية ذاته تقريباً وبالتعبير الخاوي ذاته مبرزاً عدم جاذبية الوجه بجلاء . يؤكد الناقد حقاً أن فيلا سكتس « لا يبحث عن التعبير النفسي لكنه بالفطرة يختار من لوحة الوانه التناسق النغمي الذي يوائم نماذجه افضل مواءمة » .

« يوائم » ـ يوائم ماذا تحديداً ؟ لون الجلد أم العينين ؟ إن فيلا سكتس يبحث عن النفسية ويصورها كما يجدها : نفسية دون نفسية ، نفسية خواء روحي ، خواء ، يكون مخيفاً أحياناً . قد يحتقر الانسان هذه الدمى المحرومة من الروحانية او قد يشفق عليها لكنه لا يمكن ان يعجب بها بحال من الاحوال .

إن صور بورتريه نساء البلاط ، وكذلك صورة الدوق اوليفاريس وصورة البابا اينو كينتيي العاشر مثلها مثل اللوحات التي تضم الأقزام وهلافيت الملك تثير فينا انطباعاً ضاغطاً بأن الفنان كان محكوماً طوال حياته تقريباً بأن يصور ، اكثر ما يصور ، الانحطاط البشري ـ نفسياً وجسدياً . لأن جنس الملوك لا يحمل من سمات الانحطاط أقل مما يحمل الاقزام المنحطون ، مع أن المعلقين لا يرون ذلك .

ماتت الملكة باكرا فتلتها ولية العهد الشابة بالتازار كارلوس احد الوجوه الفاتنة النادرة وسط معرض الوحوش ذاك . تزوج فيليب الرابع ماريانا النمساوية الشابة جداً التي هي قريبته والتي كان قد اختارها لتكون زوجة لابنه . ومات ولي العهد الآخر فيليبي بروسبير أيضا غير مسن . وخطبت الطفلة مارغريتا وهي تقارب الثامنة من عمرها . لقد تزوجت أختها ماريا تيريزا وهي يافعة . يقال لنا ان هذا الجنس الملكي هو ضحية لظروف كثيرة قاسية ، للموت والدمار ، في حين هو في الواقع ضحية اكبر لعمليات انحطاطية ناتجة عن العديد من الزيجات المبكرة غير المتناسبة او المختلطة الدم وعن المزيد من الإنعزال والإهتراء الأشد خطراً في مناخ من الكسل والفجور .

مهما يكن الإنسان رزيناً فإنه إنسان ، ويبدو أحيانا أن الفنان يختنق في عالم المسوخ والملقين روحياً هذا . ورغبة منه في ان يكتشف شيئاً انظف وانزه التفت الى الاطفال . وفي سعيه الى لمس المشاعر الانسانية وجه نظره نحو ابأس أفراد البلاط ـ الهلافيت . صور بورتريه بالتازار كارلوس ، فيليبه بروسبير ، والطفلة الصغيرة مارغاريتا تكشف لنا دفء الفنان الحنون الذي لا يندر أن يدعى دون شعور . في هذه اللوحات حب خفي ، وتحس فيها نبرة الأسى . إنهم أطفال محرومون من الطفولة الحقيقية ، مزنوقون دون رحمة في ملابسهم الصارخة ، محاطون بحاشية كاملة من المعلمات والمربيات ، منذورون لتربيةومراسم تؤديان الى فقدان الشخصية والإنحطاط .

الإنحطاط موجود لدى الهلافيت والأقزام لكنه جسدي وحسب في بعض الحالات . اذا لم يكتشف روبيري في هذه الصور شيئا سوى « الحماقة الموروثة » و « التعالي » واذا كان راي جان كاسو هو أن « الكلب انبل من القزم » فإن ذلك ينم عن عدم الاهلية لالتقاط الفكرة الفنية حتى حين يعبر عنها بوضوح كاف .. أكان على فيلا سكتس أن يبدع العديد من اللوحات فقط كي يرينا عياناً ، وتحديداً ، أن المسخ له هيئة مسخ . لقد عرض المصور شيئاً آخر ، وكي نلتقط هذا الشيء لا تكفي النظرة السطحية .

إن عادة ان يربوا ويعتنوا ــ مع كلاب البلاط ــ بمختلف الهلافيت والاقزام او المخلوقات غير السوية عقلياً هي نتيجة السعي الى أن يبددوا بأية طريقة ، الملل القاتل ، هذا المرافق الأزلي لكل الكسالى . لكل واحد من هؤلاء التعساء دور ما يبتكره بنفسه او يفرض عليه ممن حوله ، يعبر عنه ببزته او بسلوكه ، او بلقب تهكمي . يكونون احياناً مدللين لكنهم دائما كائنات محتقرة ، ملزمة باضحاك اسرة الملك حتى حين لا يكونوا راغبين في الضحك ، وان يلعبوا دور البلهاء حتى لو لم يكونوا كذلك . تهينهم الطبيعة مرة ويبقون مهانين من الناس الذين يعتبرون اسمى كثيراً لفضائلهم .

في سلسلة من صور البورتريه البارعة (« فرانسيسكوليتسيكانو » و « دييغو دي أسيدو » و « سيباستيان دي مورا » و « الهلفوت كالا باسيلاس » وغيرهم) صور فيلا سكتس هؤلاء البؤساء من جانب غير متوقع يساعدنا على أن ننظر من خارج الواجهة الخارجية كي نكتشف العذاب الانساني لدى ذلك الذي صار مضحكا ، والتفكير الانساني لدى ذلك الذي يعتبر فائق الذكاء كي نفهم لا بالمحاكمة بقدر ما بالقلب ، أن امامنا اناساً أحياء ينظرون الينا بما يكاد يكون الماً خفيفاً أو بابتسامة وجلى ، ويظلون بشراً على الرغم من قسوة القلب التي أعدت لهم دور الحثالة .

وها نحن من جديد نرى قاضياً في المراقب الفطن الذي يقف في زاويته منتحياً عن النظرات المتطفلة . وها هم الهلافيت المحتقرون يقفون امامنا اكثر إنسانية وإثارة للعواطف من رجالات البلاط . « عين حادة » ــ يقولون . « يد لبارع » ــ يقولون . صحيح . لكن الدرب من عين فيلا سكتس الى يده يمر عبر قلبه .

احياناً يخفي الحساس مشاعره بغيرة . خصوصا اذا كان محكوماً بأن يعيش في وسط لا تحترم فيه المشاعر بل تثير السخرية . من النادر أن تلتقط عواطف المعلم على السطح ، لا لانها غير موجودة بل لانها تنبض في طبقات العمل الابداعي العميقة . المشاعر المكنوزة مثلها مثل كل الكنوز تطمر عميقاً . لا تضايق . يجب ان تكتشف . اذا ملكنا الحس لاكتشافها فلا يصعب ان نلحظ ان الإنسانية قائمة في اساس كل نتاجات فيلا سكتس . هذه الانسانية هي القاضي . منها يأتي التعاطف ومنها تأتي الادانة . وهي تجد تعبيراً عنها حتى في معالجة المواضيع التي تبدو وكأنها غير موائمة للعواطف الانسانية . حين كان على المعلم أن يضع « تسليم بريدا » (أو الرماح) كان ينتظر منه أن يخلد صفحة مجيدة من المسيرات الاسبانية الظافرة . وبدلا من أن يبدع الفنان مشهدا من مشاهد البطولة أبدع مشهداً انسانياً . لقد صورت اللحظة التي قدم فيها يوستين دي ناساو رئيس الهولنديين المغلوبين مفتاح المدينة المحاصرة الى المنتصر ــ الجنرال سبينولا . لكن وجه المنتصر لا يبدو عليه الاعتزاز والرضا بل التعاطف القتالي وتوقف يده بايماءة ودود دي ناساو من الانحناء الزائد . لدينا المبرر لأن نفترض ان الامور لم تتطور في الواقع بمثل هذا الفساد . لقد أظهر المنتصرون الاسبان كل وحشيتهم في هولندا . ليست الاحداث التاريخية التي لم يستطع فيلا سكتس ان يكون شاهداً عليها هي ما يعنينا الآن بل سعي الفنان الى تفسير أكثر إنسانية .

أن مغزى « الرماح » واضح وضوحا كافياً فلا يستثير شروحاً متعارضة ، لكن يحدث كثيرا ان بعض النقاد لا يبذلون جهداً لمناقشة

المعنى بل يميلون الى أن يروا فيه تعبيراً عن موقف انساني دائم . وبدلاً من ذلك تـدور الآراء حـول مسألة التأثيرات المحتملـة والاستفادات المستعارة اذ يخيل للكثيرين أن من غير المحتمل أن يخلق مصور بورتريه مثل هذه اللوحة الكبيرة بكل هؤلاء الأشخاص المنظمين جيداً . فكأنما في اللوحة تصور خطوط عمودية لغاية من الرماح تبدأ كلها من رمح . وكما لحظ أوريغا بذكاء : « يكفي أن يكتشفوا لوحة ما فيها رمح منتصب كي يعلنوا انها تسبق لوحة فيلا سكتس » .

مع كل فرادة تفسير « تسليم بريدا » فلن اللوحـة قد صنعت بناء على طلب من البلاط . إن سعي المصور إلى التخلص ، ولو مؤقتاً ، مـن دائرة المواضيع البلاطية اعاده الى ابطاله سنوات الشباب ، الى اناس من الشعب . وسواء عمل فيلا سكتس بدوافع قديمة او ميثولوجية فانه كان يجد دائماً طريقـة لتضمين هـؤلاء الأبطـال في عملـه . في « السكارى » باخوس محاط بفلاحين اسبانيين . في « والدة الإله مـع القديس ايلديغونس » صـور فتيات سيفبليا بـدلا من الملائكـة . في « مينيب » و « ايزوب » نرى صورة فقراء مدريد . انه لانجذاب عجيب حقاً الى « بسطاء الناس » لدى فنان ملكي . يمضي فيلا سكتس قرابة اربعين عاماً في القصـر دون أن ينسى ان الحيـاة الحقـة وأن الناس الحقيقيين خارج القصر . وستكون لوحته الكبيرة الاخيرة هي رجوعه الاخير الى موضوع امور الحياة العادية . تلك اللوحة المشهورة المدعـوة « الغازلات » ـ الرائعة كتصوير ـ تقودنا في المعمـل الملكي للسجـاد الباريسي وحتـى النظـرة السريعة تكفي كـي تقنعنا ان فيلا سكتس يكتشـف في النســاء اللواتي مـن الشعب المرتديات ثيابـاً متواضعـة والمستغرقات في العمل ، من الجمال اكثر مما في « انطلوجيا حسناوات القصر » المترفة .

وإذ ليس من مهمتنا استطلاع كامل عمل المصور سنسمح لانفسنا بالوقوف عند واحد فقط من الاعمال الإبداعية ـ وهو تحديداً من فلك

القصر ـ وقد أنجز قبـل « الغزلات » بثلاث سنوات . إنها لوحـة « مينيني » المذكورة سابقاً . (« المهلبات ») أشهر لوحات فيلا سكتس التي تعتبر أسمى إنجاز في إبداع الفنان وليس فيه وحده وحسب . يعتبرها جان كاسو « إحدى قمتين أو ثلاث قمم في التصوير العالمي . » وثمة ، طبعاً ، آراء معاكسة . فروبير ريه لا يبـذل جهداً كي يذكـر « مينيني » وحتى كتسمية . نتوقف عند هذا النتاج لا بسبب صيته الرفيع ولا بسبب المقاييس الكبيرة بل قبل كل شيء لأنه الوحيد تقريباً الذي نكتشف فيه صورة المعلم . ونقول « تقريباً » لأن المسألة موضوع نقاش . يؤكد بعض الدارسين أن الفنان مصور في لوحات اخرى مثل « كوبيا » أو « انحناءة الحكماء » وفي صورتي بورتريه أيام الشباب ، ولا يوافق الجميع على هذه الآراء ، لقد تعامل فيلاسكتس مع ما يكفي من النماذج ولم يكن لديه سوى القليل جداً من وقت الفراغ للتحديق الى المرآة . واخيراً ـ هنـاك رد الفعل الأزلي ، ان تبقى في الظـل ، ونمحو ذاتك .

وهو هنا في الظـل في « مينيني » أيضاً . لكن ظلال المعلم دائماً تشف شفافية كافيه بحيث تلطف الصور بدلاً من أن تخفيها . يصل بعض المؤلفين الى حيث يقومون اللوحة كصورة بورتريه متفردة ، في حين يفضل آخرون التردد وطرح الاسئلة . يكتب شارل دورتولنيه . « ليس سهلاً ان نحدد موضوع هذه اللوحة اهي بورتريه للطفلة مارغاريتا مع مربياتها وحاشيتها أم هي بورتريه لفيليب الرابع وزوجته ، أم هي بورتريه للفنان نفسه التقطت لحظة وضعه هذا النتاج ؟ » .

لا هذا ولا ذاك ولا ذلك . وكي نبدأ بالثالث سنسمح لأنفسنا بالقول إنه الأسخف إذ كي « يوضع هذا النتاج » كان على الفنان ان يقف في مكاننا لا ان ينظر من ناحية ظهره الى المشهد الذي يجب ان يصور من الأمام . وسخيف بالقدر نفسه القول بأنها صورة ملكية ثنائية إذ لم يأخذا مكاناً هاماً في اللوحة بل ينبغي ان نتفحصها جيداً كي نلحظه ،

فكأنه قد صور منعكساً في مرآة معلقة في عمق الصالة . كما أن الفرضية الأولى ستسقط لسبب بسيط وهو انه لو تعلق الأمر بصورة بورتريه للطفلة وحاشيتها لكان على المعلم أن يكتفي بالطفلة وحاشيتها دون أن يضيف إليها الصور الأخرى . نفسه ، الثنائي الملكي في المرآة ورجل في المستوى الأقصى وقد صور في إطار سطح الباب القائم .

ثمة مؤلفون يضعون في تحليلهم إفتراضاً رابعاً ، يكتب «وبون وما تييه « الحياة هنا لا تعبر عن شيء . هنا توقف للزمن ، تثبيت بصري للحظة التقت فيها كائنات دون مصير ، غير مرتبطة بماض ، ولا تحمل أي مستقبل . لا مكان للفرح ولا للحزن . لا شيء سوى تكوين أوركسترا غير عادية للنور ، لا شيء سوى عبقرية فريدة للألوان ، تطرح فوراً الموضوع خارج اللوحة وتضفي على النموذج واقعية ، لا مكان فيها للشعور » .

هذا تبسيط للأشياء . فما دام الموضوع مرمياً خارج اللوحة فمن العبث أن نبحث عنه فيها . وما دامت الحياة هنا لا تعبّر عن شيء فمن غير المفيد أن نبحث عن علاقة مع الواقع . وما دام الشعور لا مكان له فلا مغزى لأن نتكلم على معاناة المؤلف . يبقى علينا ان نعنى بتكوين جوقة النور والألوان وحدهما بنفسيهما ووحدهما لنفسيهما ، كتثبيت بصري لإحدى اللحظات . الامر بسيط .

لكن الأمر ، قطعاً ، غير بسيط الى هذا الحد ، ففي اللوحة موضوع وفيها جو عاطفي ، وموقف مؤلف ، وخلاصة حياتية وأشياء كثيرة اخرى . إنها لوحة ذات موضوع معقد جداً لكنه غير ملغز .

امامنا صالة واسعة مرئية من نقطة إبصار ومصورة بأسلوب لا يجعلاننا نحس دفعة واحدة بالمسافة بل يتكون لدينا انطباع باننا ضمنها . مسألة المسافة فائقة الاهمية في التصوير الكلاسيكي . وإذا اكد بعض مشاهدي « طواف ليلي » ان اللوحة تتحرك نحوهم ، وإذا سأل آخرون أمام « مينيني » « أين هي اللوحة ؟ » فذلك يعود بدرجة كبيرة

للمهارة في تنظيم المسافة . كأنما قد فقدت أهميتها ، فيما بعد ، بعض جوانب هذه المسألة . رفض بعض الفنانين دور الخط البصري وأخرج غيرهم من الاستعمال الإبصار الجوي وانصرف آخرون الى تجريب أن « يحللوا » او « يركبوا » المسافة بينما نشر سواهم أن السعي الى بناء المسافة هو ضلال صرف إن لم يكن احتيالاً ، وأن اللوحة في الجوهر ذات سطح مزدوج القياس مغطى بالألوان ولا حاجة لأن نخدع الناس بأنها شيء مختلف عن ذلك ايا كان . المسألة أوسع من ان نوفيها حقها ، ومع ذلك ففي هذه المسألة كما في العديد سواها يبقى الإنسان مع انطباع بأنه مع كل الإقناع الظاهر لبراهين معينة فإن التبسيط المستمر وحتى حذف قضايا التصوير الكلاسيكي تقود تدريجاً بعض المؤلفين المحدثين الى حيث يضعون انفسهم خارج التصوير . أليس الفنان المعاصر ملزماً بأن يبني المسافة وفق تصورات رمبرانت وفيلا سكتس مع أن في هذه التصورات ما هو موضوع خلاف . توجد تناولات تستطيع بوساطة تنظيم مناسب للقيم التشكيلية أن تجعل المسافة ، إن لم تبن بالمعنى الكلاسيكي للكلمة ، موحى بها إيحاء . ثمة تصورات إبداعية تجعل البقعة اللونية المسطحة كافية كوسيلة تعبير للفنان . إن قضايا التصوير قد وجدت في الماضي وستجد مختلف الحلول . وهذا طبيعي ، يكفي ان نحمل في انفسنا شيئاً يستحق ان نجهد من أجل التعبير عنه . وإذا فقد هذا الشيء ، فلا مغزى لأن ننقل بأي شكل الى المشاهد خواءنا الداخلي ـ عبر المسافة أو عبر البقعة المسطحة .

وفيلا سكتس كإنسان ابسط قد استخدم إمكانات الخط وعلم المرئيات الهوائية كي يبني المسافة في « مينيني » ـ بابداء خطوط المسكن نفسه التي تقويها الإطارات العمودية والأفقية المعلقة على الجدران مع التوزيع الماهر ومتعدد المستويات للشخوص ، مع الاستعمال الماهر للنور الذي لا يلعب دوراً واحداً في هذه اللوحة . القسم الخلفي من المسكن يغرق في العتمة ويتكون لدينا في الوقت نفسه تصور بصري للعمق بفضل مسطح الباب القائم في العمق المفتوح على سلم ما مغمور بالضوء .

الجدار الذي في العمق ، حيث الباب ، يحدد المسافة أمامنا . لكن ثمـة مسافة خلفنـا ايضاً . قـد يقول قائل : « لكنها غير عائـدة الى اللوحة . » هي كذلك ، لكن بالمعنى الحرفي وحسب إذ نحس اننا تابعين للوحة . الفنان منتصب أمام قماشة وفي يده لوحة الألوان والفرشاة في اليد الثانية وقد وجه نظره الى ناحيتنا لكننا ندرك سريعاً انه لا ينظر إلينا بل الى نماذجه ، الثنائي الملكي وقد انعكس في المرآة المعلقة على الجدار الذي في العمق . الفنان يرسم في هـذه اللحظة هـذا الثنائي ، ولأنه غير موجود بيننا فهذا يعني أن الفنان وراءنا . وهكذا تحدد المسافة من الأمام ومن الوراء ونبقى نحن ضمن حدودها ، نبقى ضمن مسافـة اللوحـة .

وماذا تفعل تلك الفتاة الواقفة بين الفنان وبيننا ، وسط المشهد تماماً ، في القسم الأكثر إنارة والى الأمام حيث ندرك حالاً انها تمثل مركز اللوحة ؟ إنها تفعل تماماً ما نفعله نحن . تنظر . لكنها لا تنظر الينا بل الى أمها وابيها ، الثنائي الملكي ، الذي نرى صورته في المرآة . المرأة القزم الى يمين المستوى الأمامي تنظر أيضاً الى ناحيتنا ، في حين يقف الطفل القزم أمامها يدفع بقدمه الكلب الخامل . المربيتان قرب الطفلة تنظران اليها . المربية التي في المستوى الخلفي توضح أمراً الى الخادم الواقف باستعداد ناظراً الى اليمين ، في حين يلوح رجل ما في العمق قرب الباب المبرز يهبط السلم وقد التفت إلينا . هذه النظرات ذات الاتجاهات المختلفة المرسومة طبقاً لتمظهرات اصحابها تقيم محاور للعلاقات المتبادلة وروابط تفكير بيننا وبين الأبطال من ناحية ، وبين الأبطال انفسهم من ناحيـة اخرى ، وتحكى لنـا في الوقت نفسـه مغزى ما يجري فنفهم لا ما يحدث الآن وحده بل نحس غيره مما يحدث قبل قليل . إن الزمن لم يتوقف في اللوحة بل اكتسب امتداداً وصار فحوى اللحظة موضوعاً .

ليس مصادفة أن يكون الباب الذي في الزاوية مفتوحاً . إنه يوحي لنا بأن الطفلة مارغاريتا قد اندفعت تواً من هناك الى المكان وقد تبعتها

حاشيتها ، ونرى الفتاة واقفـة وسط الغرفة وقد أجفلت قليـلا من التمظهر الاحتفالي لوالديها اللذين تقول ملامحهما المهيبة أن الوقت ليس وقت لعب . محتمل أن المربيتين قد تبعتا الطفلة ووقفتا قربها تتكلمان بأمر وسط ما بين الصرامة التعليمية والخدمة في القصر . إن رأي كينيت كلارك حول أن « الطفلة ستصور مع والديها » ولهذا « يجب أن تجبر على التمظهر » هو رأي متعسف ويذكر بتلك الممارسة التعيسة لاستخدام العمل الإبداعي كسبب للتأليفات الحرة . يبدو جلياً أن فيلا سكتس منهمك في عمله ولا يعير أي انتباه للطفلة وأن النماذج التي يصوب اليها نظره في مكانها .

يوجه الفنان انتباهنـا عبر مختلف التنسيقات التشكيليـة الى الجماعة المركزية مـع الطفل وكانـه يحرص على ان يوحي : هـذا هو الواقع : حقاً ، إنه الواقع مع أنه لا شيء ممتع فيه كواقع ـ بنت صغيرة مدللة من حولها ضحايا نزواتها وهي أيضاً بدورها ضحية لمن حولها ، وقد تحولت الى مستند بلاطي لا لتحس حسنا بل لتبدو حسنا ، مظلومة من مهذباتها ومربياتها وهي تنتقم منهن طفولياً إذ تتلاعب بهن . وعموماً إن مشهد من يوميات القصر بلفطه الصغير وبالتصادمات الصغيرة بين البروتوكول والأهواء ، يبقى الكلب وحده المنقطع الى نفسـه ، غير مبال تجاهه . الكلب والفنان أيضاً .

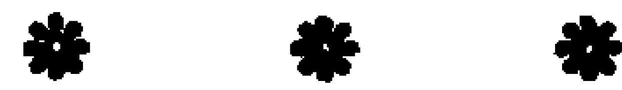
ذلك لأننا بعد أن نشبع من هذا المشهد المركزي ومن الزينة النسائية وبعد أن نرى أن كل تلك الوجوه تكاد لا تكون اكثر تعبيراً من وجه ماريا بامبولا ، المرأة القزم نوجه نظرنا نحو الأقسام الأكثر قتاماً من المسكن ، لنكتشف هناك الى اليسـار الفنان المؤرخ لهذا اليومي وأسيره . صحيح أولياً أن النور في اللوحة يوجه الى حيث يجب أن يتوجه النظر أيضاً ، أما في « مينيني » فيكمن الجوهر في القسم الأكثر ظلاماً ، في صورة فيلا سكتس ، الشاهد والقاضي .

تصور المعلم ، بفطنة كما هي حاله دائماً ، منتحياً جانباً في الغبش في ثوبه المتواضع القاتم المشرب بالحمرة وقد طرز على صدره صليب وسام سانتياغو ـ شارة لبعض الزهو الذي ليس من شيمة الفنان ، وقد اصبح فيلا سكتس بعد ثلاث سنوات فارس وسام اي قبل موته بقليل ، وقد يكون الصليب مرسوماً بيد سواه .

« سوداوي » كما قال بالومينو . ثمة في هذا الوجه ، فعلاً لوثه من السوداوية لكن اكثر ما يبدو عليه هو الدقة والسمو الروحي . إنه وجه مبدع ولا مبال ، منهمك في عمله وقادر على متابعته بمهارة على الرغم من اللغط المحيط به . إنه مراقب حزين بقي وحيداً في الظل وقد تعود على احتمال هذه الكائنات الفارغة وقد حكم عليه بأن يحتملهم وأن يصورهم أيضاً . إنه من العباقرة القادرين على أن يحولوا الظروف السيئة لمصلحتهم . التعالي ، الزهو ، الكسل ، خفة التفكير لدى هذه المخلوقات الفارغة ، لهؤلاء الطفيليين والساقطين الذين وضعتهم طقوس مجتمع عبثي على قمة السلم الاجتماعي سوف تصور في سجل يفضح ويعري بقدر ما هو هادىء وموضوعي وصارخ ظاهراً ، سجل لنمط محدود ومعرض لانماط وعادات يمكن مقارنتها بمعرض وحيد وضع بعد ذلك بكثير وبكثير من التنغيمات من قبل غويا العظيم .

هذه اللوحة المدهشة في الكثير من الجوانب قد تكون حقاً اعلى القمم في عمل المعلم . إنها إحدى الروائع التي ليس مؤهلاً لتدقيقها جزئياً سوى خيالنا . ذلك لاننا بقدر ما نمعن النظر الى اثنتي عشرية الأشخاص في هذه اللوحة الكبيرة الذين صور كلب بينهم فإنهم يبقون في الظل ، على الرغم من الضوء القوي ، كي تتجلى أمامنا صورة الرجل الذي في الظل ، تلك الصورة الغريبة للسوداوية والإحتقار ، صورة مهموم قليلاً ككل حكيم وعظيم وطبعاً ككل عبقري . إنها صورة عميقة

السحر وتكاد تكون جميلة بالمعنى المالوف للكلمة . مؤلفون آخرون يحبون ان نراهم جميلين امثال ديورر وفان دايك أو كوربيه : فيلا سكتس ليس مغروراً الى هذا الحد وليس خفيف الفكر الى الحد الذي يلح معه على الجمال الجسدي . إنه بين كبار المعلمين الذين يتحول فنهم من ناحية حدود الجميل والقبيح الى ذلك العالم الاسمى والأعقد حيث الرائع هو المقياس الاوحد للقيمة .



المعلمـون الصغـار

اليوم الخريفي يتجهم في الخارج فجاءة على الرغم من أن الوقت مازال مبكراً بعد الظهر . المطر ينهمر على الزجاج وكأن أحداً مايدلق دلاء من الماء . إنه وقت مخيف فيما يخص النزهات لكنه رائع لزيارة معرض ما . تستطيع ان تكون مطمئنا فلن يقطع الزبائن كل دقيقة حديثك مـع التاجر . وسيكون اهتمامه مكرسا لك كله .

واقول صراحة : إن التاجر لم يعرني أي اهتمام ، إذ كان وراء مكتبه الضخم منشغلاً بمراسلاته . وكي أكون دقيقاً تمام الدقة ، فإننا لم نكن في المعرض بل في الطبقـة الأعلى حيث كدست في المكان الفسيح لوحات وصلت حديثا ولم تصبح معدة للعرض حتى الآن . بضع عشرات من اللوحات مسندة الى الجدار رحت انظر اليها واحدة واحدة بشيء من السرعة حينا وبشيء من الإنتباه حينا آخر .

اقترح علي صاحبها سعيدا بكونه سيستطيع أن يقرأ بهدوء كومة الرسائل التي امامه . قال :

ـ أخرج ما يثير انتباهك وضعه جانبا .

كنت انا ايضاً مسروراً . فمن المتعب ان ينتصب احد فوق راسك ، متتبعا كل ردة فعل تصدر عنك ويلح على إقناعك بأن هذه اللوحة جميلة جداً ، وأن تلك أجمل . لقد كتب احد الناقدين أن سوق فن التصوير قد يكون الأعقد والاكثر خفاء من حيث هو « بزنس » . وهذا صحيح

إلى حد ما ، لكن هنا كما في كل مكان ، يوجد باعة مختلفون ويوجد زبائن مختلفون أيضا .

اكثر المعارض مضايقة هو اكثرها انبساطاً : مكان أو اثنان او ثلاثة أماكن مترفة تعرض فيها دزينة او اثنتان أو ثلاث من اللوحات في أطر محترمة مذهبة . وعن سؤال : ماذا يمكن أن يعرضوا عليك ، يأتي: الجواب عادة « هذا كل شيء » . . . اما عن السؤال : ما الأسعار ، فإنهم يقدمون لك لائحة أسعار مكتوبة على الآلة الطابعة . . . واذا سألت عن « الحسم » الممكن فقد يكون الجواب هزة رأس سلبية او قد تحظى ـ بعد احاديث طويلة ـ بجواب فيه الكثير من القرف « حسناً ، حسناً ، عشرة بالمائة من أجل إرضائك » .

في باريس وحدها بضع مئات من هذه المعارض . لا أستوعب احيانا كيف يمكن ان تقوم مثل هذه المؤسسات مع الأسعار العالية التي تطلب وندره البضائع التي تعرض . ومع ذلك تقوم . وقد يكون ذلك بسبب من ارتفاع الأسعار . إن ثلاث أو اربع لوحات تباع في الشهر تضمن بقاء الشركة . فمع المرض النفسي العام الناجم عن فقدان النقود قيمتها فإن توظيفها في قيم ثابتة ، ومع الارتفاع المستمر للأسعار في البورصات الفنية ، ومع المبالغ الخيالية لدى كبار التجار ، ومع الايحاء المخدر « خذوا قبل ان تتضاعف الأسعار » الذي يؤكده مجرى الوقائع ، سوف يوجد دائماً مشترون مستعدون لدفع المبلغ المطلوب من غير أن يطففوه كثيرا .

لكن الرجل الجالس وراء المكتب قرب النافذة هو تاجر من طراز آخر ، كما أنني زبون من طراز مختلف . وكوننا قد تعارفنا أصبح ييسر الامور اكثر فاكثر .

كنت قد سألته :

ـ منذ متى تدير هذا المعرض « غاليري » ؟

ـ منذ عشر سنوات .

ـ وقبل ذلك ؟

ـ اوه ، قبل المعرض كان عملي مختلفا تماما . تاجرت بسيارات الفرص « الاوكازيون » . بعت اكثر من ثلاثين الف سيارة . هل تتخيل ذلك ؟

ـ وكيف تحولت الى اللوحات ؟

ـ حين بدات اهرم . السيارات ، كما تعلم ، عمل متعب .

ـ افهم . لكن لماذا اخترت اللوحات تحديدا ؟

ـ احبها . لست استاذا مثلك ، ولا افهم الكثير من الاشياء لكنني احبها . طوال سنوات رحت اشتري كل ماتيسر لي وما رايته . جمعت مئات اللوحات من غير ان اقصد المتاجرة وإنما لمجرد انها اعجبتني ...

ـ وذات يوم قررت أن تخرجها الى السوق ...

ـ آه .. لا . لم يتم الامر بمثل هذا اليسر . لو بدات بتلك التي لي لافلست سريعا . لقد أسعفتني المصادفة .

وحكى لي كيف في حينه ، إذ ذهب الى نيويورك ، من أجل المعرض الدولي قد حل بين جماعة ديوران ريول ، حفيد تاجر الانطباعيين الكبير ، وصادقه .

ـ كان في الجماعة الناقد غاستون دييل . ولانهما كانا يتحدثان على الغداء وعلى العشاء حول اللوحات فقد ضقت ذرعا ذات مرة وبكل حماقتي تباهيت بأنني أمتلك لوحات . وسالني دييل دهشا : « اي لوحات ؟ » فاجبته « لديَّ الكثير منها وهي متنوعة والح في السؤال :

« أجل ، لكن لمن من المؤلفين ؟ » وقلت « أما هذا فلا استطيع أن أقوله لك لانني لم اعر اهتماما للمؤلفين » وقال ساخرا « الا تهتم لطراز السيارة حين تشتري السيارات ؟ » وادركت انني اخطأت ، وقلت مبررا ذلك : « اشتريتها باسعار زهيدة » . قال دييل : « هذا يثير المزيد من الشك في قيمة صفقاتك » وربما كان قد اراد أن يخرجني من الحرج فاردف : « إذا احتجت إلى نصيحة ، في يوم ما ، بعد أن نعود ، تستطيع أن تريني مجموعتك » .

ــ هكذا ضمنت لنفسك مستشاراً فنياً .

ــ ايه ... قيل ذلك بقوة . لم اكن في ذلك الزمن ، كما ذكرت لك ، فقد فكرت في ان اقيم معرضاً . لقد عذبتني فكرة أن أكون ما اشتريت سوى النفاية ، او ان يكون لديّ شيء حسن . ودعوت دييل مرة ولبى الدعوة بطيب خاطر . تفحص سريعاً اللوحات التي اشتريتها ثم أفرد منها ثلاثاً او اربعاً وقال : « تستطيع أن تبيع ما تبقى كله لبائع العتائق في الحي أو أن تحرقه » ، « لكنني دفعت مالاً » . قال : « أنت لم توظف مالك بل رميته » ثم اردف « إذا كنت تريد ان تشتري من غير ان تبدد نقودك فانا استطيع ان اقدم لك بضع نصائح » .

ــ حسن انك وقعت على دييل ــ قلت ــ فلو وقعت على ناقد من الطليعة ...

كان دييل نصيراً للتيارات القريبة من الواقعية . وكان حديثنا يدور بعد وقت قصير من سقوط التجريدية سقوطاً مدوياً في البورصات العالمية .

هز التاجر راسه وقال : « لم يتهددني قط خطر أن أمضي وراء الطليعة . لست متخصصاً ، لكن هذا التصوير لا يقول لي شيئاً . وتبعت نصائح دييل . وبدلاً من ان اشتري عشر نفايات اشتريت مشهداً جميلاً

لمؤلف متمكن . وكما ترى ، فإنني لم اخطىء . اليوم صار كل هذا اغلى كثيراً ، إذا لم نقل إن الاعمال الجيدة تصبح اندر فاندر .

قلت له : « عليك ان تقيم تمثالاً لدبيل هذا » .

ـ اليس هذا نصباً تذكارياً ؟ معرض كامل ، يغص باللوحات الرائعة التي تستطيع ان تشتريها باسعار زهيدة .

حتى أنه يمكن الكلام على زهد الأسعار ، لكن التاجر يبيع اللوحات وفق المبدا الذي كان يبيع السيارات وفقاً له ، وهو « ربح قليل ، دورة مالية كبيرة » ومع مثل هذا تستطيع أن تتحاور حواراً ايسر من الحوار مع واحد من الانماط العنيدة الذين يرون ان إثباتهم لسعر على اللوحة يعني تحوله إلى قانون .

هتف بي مرة صاحب المعرض وهو يشير إلى كومة من الرسائل والصور التي افردها جانباً :

ـ ها هم يعرضون اشياء باسعار خيالية . انت ، طبعاً ، لن تدفع مثل هذه الاثمان .

ـ لا اعرف عما يدور الكلام ..

ـ لن تدفع . انا واثق من ذلك .. اعرف اسعارك .

ـ ومن يلزمك بان تدفع ؟

ـ آه .. انا لا اشترى سوى الأشياء التي لها شار مضمون او التي لن يتاخر قدوم من يشتريها . مضى الزمن الجيد القديم . البضاعة الرخيصة تصبح اندر . قد تكون انتهيت .

نهض كي يرى ما انتقيت .. واقتربت اللحظة الأكثر عملية ، لحظة الصفقة ـ لحظة المساومة .

سألت : كم يساوي هذا الرأس من كاريير ؟

غمغم التاجر وهو يذكر الثمن :

لوحة جميلة جداً .

مثل هذه الملاحظات « لوحة جميلة جداً » ، « رسـمة رائعـة » و « عمل مدهش » يتلوها وفاقاً لعادة وظيفية حتى قبل أن يعرف أي عمل هو المقصود .

ـ وهذا الراس الآخر من ماري لورانسن ؟

تنهـد المالك :

ـ الراس الآخر ، يا للأسف ، له سعر مختلف تماماً ، الاختلاف ليس أكثر من صفر واحد في الآخر .

ـ وانت ترى ان هذه اللويحة اغلى ، حقاً ، عشـر مرات ، مـن لوحة كايير ؟

ـ أنا لا ارى شيئاً . لو طلبت مني ، لما وضعت لا هذه ولا تلك في بيتي . الأولى حزينة والثانية مصابة بفقر الدم، الراس الذي من لورانسن يشبه كل راس آخر من لورانسن . كلها لها هذه الوجوه « الموردة » . لكن ، ماذا تريد ، اليابانيون مفتونون بهذه الأشياء .

سألته بعد قليل : كم يساوي يوتريلو ؟

ـ إنه غالٍ . آسف ، فحتى لي يبدو غالياً .

بعد تراجع مماثل اصبحت زائدة الأمور الصغيرة الاخرى .

ــ وكيــزي ؟

ــ شيء رائع ورخيص تماماً . اخذته رخيصاً ، وهذا يعني انــك ستأخذه رخيصاً .

ذكر الرقم بنغم محايد وكأن الكلام حول مثل هــذه الأمور الصغيرة غير جائــز .

قلت له كي اغيظه :

ــ ومع ذلك فإن كيزي هذا اجمل من منظر يوتريلو .

اومأ التاجر غير متضايق : هذا أحسن لك! . خــذ إذن الرائعــة الرخيصة واترك لي النفاية غالية الثمن .

نظر إليّ بما يشبه الابتسامة وقال شبه حالم :

ــ ايه ، لو أن لديّ الكثير من الأشياء الرديئة من يوتريلو .

ــ لا ، لكنها رديئة حقاً . إنها من المرحلــة الأسوأ من سلسلــة منتجاتــه .

قال المالك : لو أنها من المرحلة البيضاء لكانت اغلى ثلاث مرات . فلنر ما اخترعت غير ذلك .

ورحنا نتابع تفحص اللوحات في المكان الدافىء المنــار بمصابيح النيون ، في حين كانت السماء الخريفية القاتمة تصب في الخارج سيول المــاء على المدينة .

« لو أنها من المرحلة البيضاء » .. هو يعرف هـذه الأمور على الرغم من أنه ليس أستاذاً . أثمن ما لدى يوتريلو هو المرحلة البيضاء ، وأثمن ما لدى فلامنـك ـ الشـقراء ، ولدى كيسلنغ يبحثون أكثـر ما يبحثون عن مناظر طبيعية مـع الزهر ، ولدى فوجيتا عـن خيـال الأطفال . ومانفن واحد من النوع الوسط يساوي أكثر ما يساوي عمل رائع من سيريا . وديورن واحد جيد لا يمكن أبداً ان يصل مـن حيث الثمن إلى المتوسط لدى غيومن . إن العنصر الأولي المفعـم بسخافات أصول البورصة ، التي يعرفها كل تاجر عن ظهر قلب ، هو الأهم جداً « للبزنس » الناجح من المهارة في تمييز العمل الجيد من الرديء .

قلت له كي أجد ما نتكلم حوله :

ـ انت تضع ثمناً على لوحة برياشون هذه أغلى مرتين من ثمـن اللوحة الأخرى وهي الأضعف من النواحي كلها .

أومأ التاجر حسب عادته وقال : هي الأغلى عندك . خذ الجيـد ودع الرديء لي .

قلت مصراً : لكن ، لماذا ؟

ـ لأن الأثمان لا تحدد من قبلي ولا من قبلك . النـاس يفضلون بريانشون في المرحلة الأخيرة وهكذا الحال . هذا العمل الذي أعجبـك وبدا لك غالياً سأبيعه في أسبوع . اما الآخر ـ الجميل والرخيص فقد يبقى عندي شهوراً .

وكان صادقاً مع نفسه ، بالطبع ، كما كنت صادقاً مع نفسي إذ آخذ مشهداً شتائياً فاتناً منفذاً بمزاج رائق بسعر منخفض تماماً واهمل عملاً آخر ، اكثر تأثيراً في خارجه ، لكنه اكثر سطحية ، من غير ان نتكلم في الثمن . ومع ذلك تبقى المسألة .

المسألة تبقى خارج نزوات السوق وتخميناتها ، والتي ليست الأهم من دمنا الآن غير ذاهبين الى السوق . وتبقى المسألة بعد ان ندرس اي عمل غربي حول تاريخ الفن في القرنين التاسع عشر والعشرين ، وكذلك ما يشبه ذلك من القواميس المتخصصة ومن الموسوعات ، حيث رتب وفق خيال ما بعض المؤلفين ، واعتبروا وحشيين تماماً . إن المواقف النظرية والانحيازات الشخصية والإذعان لجاذبية « الموضة » المعبر عنها بذوق متخلف ، وكسل عقلي ، واطلاع مشكوك في امره او هو قاصر ، ببساطة ـ والأسباب ليست واحداً ولا اثنين ، بل كل هذه الاسباب مأخوذة مجتمعة ، لا يمكنها أن ترضينا كتفسير ، لان بعضها يحتاج بدوره إلى تفسير .

إن الأمر لكذلك والحقيقة حاضرة . فإذا ما حصل العديد من كبار المعلمين ، مع غض النظر عن تضارب التقويمات ، على مكان لائق وكان وكان بينهم ـ الاكبر والاصغر ـ فإنهم ضحية مثل هذا المصير حتى تبدا نشك في جوهر حقيقة بعض المعايير التي ، مع انها بورجوازية ، هي الى حد ما ذكية . وهذا لا يخص الفن العائد الى الزمن الاحدث ، حيث الانجذابات والاخطاء هي حقيقة وحسب ، بل هو يخص ظواهر فنية تعود الى عشرات السنين .

في عام ١٩٨١ في مزاد كريستيس على « صورة شخصية » لبيكاسو رسمت قبل ثمانين سنة تماماً إذ كان الفنان في العشرين من عمره بيعت الصورة بستة ملايين دولار . أما اللوحات المرموقة التي رسمها يوجين كلابير في الوقت نفسه مع نضج موهبته الكامل فكانت تساوي عادة قرابة ستة آلاف دولار ، اي أقل الف مرة . وهذا يعني أن اسم بيكاسو لدى بعض العقول الكسلى قد استنفد فن عصرنا ، وهذا واضح جداً. وتبقى الحقيقة مهولة . فالأمر هنا لا يتعلق بإحدى روائع بيكاسو بل بلوحة خالية من المقومات الخاصة ، وبمسألة عدم نضج موهبة ، كما انه يعود الى أمور شتى .

ستة ملايين . مع الذوق المواثم والصبر يمكن بمثل هذا المبلغ إقامة « غاليري » كامل يضم المئات من نتاجات عصرنا المرموقة . لكن المعايير العبثيــة تعارض مثل هــذا المعــرض « الغــاليري » بلوحــة واحدة وحيدة تعود كل قيمتها لأمر واحد تقريبا هو تاريخها والتوقيع الذي تحمله . ويقولون لنا : إن نتاجات بيكاسو من تلك الفترة نادرة ، وإن الأمر يخص صورة شخصية .. وأخيرا .. وما بعده أخير إن هذا هو بيكاسو .

إن تحويل الشخصيات الشهيرة الى أصنام هو ظاهرة لا تسم بميسمها فن التصوير وحده . إنه يتخذ أشكالاً أكثر مرضية في مجالات مثل الموسيقى الاستعراضية والفيلم . لكن أمراض « الموضة » في هذه الميادين يمكن شرحها بسهولة أكبر لأنها تتعلق بالجمهور ذي المستوى ابتدائي جداً ، وهي أقــل ضرراً لأنها تموت بمثل السرعة التي تظهر بها . إن المظالم في الفن التشكيلي تقوم لعشرات السنين وحتى القرون أما المسببون لهذه المظالم فهم في أحوال غير نادرة مختصون يقول الزمن عبرهم كلمته الثقيلة .

هذه النتائج تضغط بقوة خاصة منذ أن نرخي سلسلة ما ندعوه القمم السامقة في تاريخ الفن ونشرع نسافر عبر مجالات معروفة قليلا لكنها غير خالية تماماً من الفتنة . تزور أحياناً متحفاً . تقف هنا وهناك أو تحث خطاك من جديد الى أن تصل فجاة الى زاوية قصية في صالة خلفية وترى بغتة صورة « بورتريه » غير شهيرة المؤلف تعود الى الفترة المبكرة من عهد النهضة أو من عهد لاحق وتقف ذاهلاً أمــام الجمال البسيط لهذه الصورة الإنسانية التي لم تكن جديرة حتى بأن توضع نسخة عنها في دليل « كاتالوغ » المتحف .

« المعلمون الصغار » تلك هي التسمية التصغيرية المطلقة على جماعة كاملة من المبدعين من قبل نقدة الفن ، وهؤلاء المبدعون من الصعب أن يقاسوا بالعباقرة ، لكنهم ليسوا من غير قيمة ، فيتم تجاوزهم بصمت

مطبق . المعلمون الصغار — إنهم الصغار الذين يكتفى بايراد اسمائهم ، اما في الأعمال الاضخم فقد ترافق بعبـارة او عبارتين توضيحيتين . للمختصين ميل خاص إليهم ، الجمهور الواسع لا يسمع بهم عموماً ، وقد يرى أحد ما أن من الممكن أن توجد في نتاجاتهم روائع حقيقة .

ارى ان هذا النسيان الكامل او شبه الكامل هو امر واقعي — إنه انتقاء لا مفر منه مارسه الزمن الذي لا يرحم . والأدق ان نقول إنه انتقاء ذاكرة الناس الكسول وغير المبالية . كتب هنري ميشو : « كل قـرن يستطيع أن يضمن مجد عشرين شخصا » وميشو يشدد الأمور ، بطبيعة الحال ، إذا كان يقصد المرموقين في كل الميادين . اما اذا كان يقصد هذا المجال المحدد أو ذاك فهو غير بعيد عن الصواب . إن الفرنسي محب التصوير من المستوى المتوسط يصعب عليه أن يعد عشرين رساماً فرنسيا كبيراً من رسامي القرن الماضي . اما غير المحب ، وحتى لو كان يحمل شهادة عليا فقد يصعب عليه ان يورد لك اكثر من خمسة او ستة اسماء . قد يكون من بينهم من لا ينتمي الى القرن المطلوب ، وقد ترد بينها اسماء من ليسوا فنانين .

عشرة قرون منذ أواخر العصور الوسطى حتى الآن مضروبة بعشرين تساوي مائتي اسم . إن قاموس بينيريت الذي كان يتناول هذه الفترة اساسا . مكون من عشرة أجزاء سميكة تضم أكثر من خمسة عشر الف مؤلف جمعوا نتيجة انتقاء مسبق . التباين بين لوحة الواقع والبانوراما الموجزة المؤلفة من أجل العقول الكسلى هو تباين واضح . من الواقعي أن لا تكون خمسة عشر الف اسم ضرورية الا للاختصاصيين وحتى هؤلاء قد لا يتمكنون الا جزئيا جدا من هذه اللائحة تبعا للعصر الذي اداروه . لكن قائمة من مائتي اسم هي قائمة مفرطة في محدوديتها ، ولن تتناول تنوع غنى تطور الفن في عشرة قرون وكم هم في الحقيقة هؤلاء المحبون الذين يستطيعون أن يعددوا لك أسماء مائتي معلم ؟ والمحبون لن يتحملوا مسؤولية ضعف اطلاعهم ، ولهم كل الحق في أن يكونوا خبراء . امـا المختصص فلا يملك مثل هذا الحـق .

في زمنه ، قبل اكثر من عشرين سنة ، جاء الى باريس إيليا بتروف . امضينا بضع ساعات في اللوفر ، ثم تعبنا من المشي فجلسنا في احد المقاهي ، ثم أراد ان يرى بعض المعارض فمضينا الى الحي اللاتيني . عبرنا مسرعين الصالات الصغيرة — إذ يبدو كل شيء صغيراً بعد ان تكون في اللوفر — وفي أحد المعارض ، وما يزال قائما حتى الآن في شارع السين ، بقي إيليا طويلا أمام أحد مشاهد ايزابي . لم يكن المشهد جذابا اطلاقا للنظرة السطحية — فوضى من السطوح العارية ، مبنية من سلم ارضي أحادي اللون ، لكن بدرامية متوترة تذكر بلوحة ما من لوحات رمبرانت .

غمغم إيليا أخيرا حين قرر ان يمضي : شيء مدهش .

وتعبنا أيضا فجلسنا في المقهى القريب ، وحين نهضنا كي نذهب سألني رفيقي :

— حان وقت الاغلاق ، آ ؟

— ثمة ايضا نصف ساعة .

— فلنعد إذن . أريد ان ارى ذلك المشهد مرة اخرى .

وعدنا كي نتملى عمل ايزابي بعد كل ذلك الوقت الذي أمضيناه في اللوفر .

المعلمون الصغار . لكننا إذ نتعرف الى لوحات يوجين ايزابي أو بول يوي فإننا نستطيع أن نمتلك تصوراً كاملاً للرومانتية الفرنسية. ولو سألتم حتى مشاهداً مطلعاً عن الرسامين الرومانتيين فإنه قد لا يستطيع أن يشير لكم الى اسم آخر غير اسم دولاكروا . لكن دولاكروا ليس رسام مشاهد ، والعنصر المشهدي في لوحاته ليس ، قطعا ، اكثر من خلفية . اما إيزابي ويوي ومع العديد من الرسوم التافهة فقد قدما

مشاهد فاتنة من حيث الظرف ومن حيث التصوير . لو ان هذه الأعمال الإبداعية كانت موقعة من قبل كورو لكانت موضع الإعجاب وموضوع العديد من الشروح الطويلة . ومع انها تفوق العديد من نتاجات كورو فإنها لا تستطيع أن تسعد بمثل ما تسعد به تلك من استحسان وذلك لأنها موقعة من كورو .

في بداية العشرينات من قرننا أصبح الرسام موريس لوتروي المبادر الى مشروع بالغ الجرأة . كان مقتنعا بأن من المضحك ان تشتري اللوحة من اجل توقيع المؤلف وحده مع غض النظر عن جدراتها التشكيلية ، فرتب مع عدد من زملائه « معرضا للوحات مجهولة المؤلف » . لا تحمل لوحات ذلك المعرض تواقيع ، ويذكر اسم المؤلف للشاري بعد الشراء . لم تكفِ المبيعات على الرغم من أن الصحافة قد نشرت الكثير حول هذا التحدي . ففي العالم البرجوازي يكون شراء اللوحات كشراء السيارات والعطور اعتماداً على صيت شارة المصنع .

صار موريس لوتروي (١٨٨٥ ــ ١٩٢٥) واحداً من المحدثين ، من « المعلمين الصغار » واحداً من الفنانين المتاخرين الملعونين . ماتت أمه ولم يكن قد بلغ الشهر . نشأ لوتروي عند اقربائه محروما دفء القلب . ومن ثم وبمشيئة ابيه وخلافا لرغباته ارغم على أن يعد كي يكون مستخدما صغيرا لدى كاتب عقود ريفي . وبعد موت والده وصل الى باريس ونجح في الدخول الى ايكول دى ــ بوز ــ آر ، لكنه طرد بعد شهور بسبب من طبعه الخاص . ظل يهتم بالتصوير متعلما على نفسه ، ومعيلا نفسه عن طريق كتابة اللافتات ورسوم الكاريكاتير في المطبوعات الساخرة . لكنه لم يكن يجد دائما حتى مثل هذا العمل فعاش الفنان في البؤس ، مستعداً لكل تضحية من اجل الفن .

كتب الى اخيه : « مؤسف عملي ، لكنني لن استبدله باي عمل آخر . وشئت ام أبيت فإنني اوزع ايامي ولياليّ بين الأفكار الكبيرة والأوهام . وعلي ان اقاسي الكثير هذه السنة . وعلى كل حال نحن

ملزمون بأن نحب الحياة وأن نعلم الآخرين حبها ـ هذا مثل مصل مرض يؤثر عميقـا ، وينبغي أن يشفي الآخرين » . إن هــذه الكلمات تذكر بحوارات فان غوغ المؤثرة ، وليس هذا مصادفة . إن دراما لوتروي ، في الكثير من الجوانب ، تشبه دراما الهولندي الكبير ـ السعي غير المجدي كي تكون مفيداً للناس الذين ليسوا بأي حاجة إليك ، وهم يمرون من غير ان يروك .

عند انفجار الحرب العالمية الأولى كان لوتروي مقتنعا بأن الحرب شيء رهيب فرفض الالتحاق بالثكنة وهرب الى ايطاليا . وبعد التسكع طويلا هنا وهناك تعرف الوحيد الى امرأة خيل له انه يكتشف لديهـا تعاطفاً . بعد بضعة ايام اسلمته الى الشرطة . وصل لوتروي الى السجن حيث أمضى قرابة السنة منتظراً كل يوم أن يرمى بالرصاص لفراره . هذا العذاب العصبي المستمر انتهى اخيراً بفضل عواطف الطبيب الذي كلف بتبيان الوضـع العقلي للسجين . وأعلن أن الفنـان مريض نفسياً فأطلق حراً .

سنوات ما بعد الحرب كانت استمراراً للبؤس والآمال الكبيرة . لقد بنى لوتروي بنفسه تخشيبة عند حاجز بري سان جيرفي جعل منها مرسماً راح يرسم فيه محموما وظل جائعا بربطة جأش . رسائله في هذه المناسبة تذكر برسائل فينسنت الى تيو « أتغذى على الأرز وحده »، « يكفيني كيلو غرام من الخبز وقليل من الفاكهة » ومع ذلك كانت الخطط ضخمة . إن التعس الذي لا يعرف كيف سيمضي اليوم التالي يحلم بأن يرسم رسوما جدارية كبيرة وأن يعد معرضا لبورصة العاطلين عن العمل ، وأن يصوغ وينشر وجهـات نظره في الفن ، والانسان والعـالم . كل بداياته ، من أكثرها طموحا وحتى اصغرها ، قد حكم عليها بالفشل .

لم يحلم لوتروي بالنجاح الفردي بل بانتصار وجهة نظر فنية . لقد رأى ان الفن يجب ان يقدم الى الفئات الواسعة وأن يربي في النفس

الجمال والحقيقــة . ثمة في غيرته شيء مغناطيسي ، وليس عجيبا ، قطعا ، أن شابين مثاليين آخرين قد أقنعتهما براهينه . وهكذا أقــام لوتروي وكريستيان كاريار ويوجين دابي مدرسة بري سان جيرفي ، التي رسخت مبدأ الفن الواقعي والشعبي روحا . لم يكتب للمدرسة أن تعيش طويلا ولم يكتب لصاحبها ذلك أيضا . ففي عام ١٩٢٥ مات الفنان وقد أصيب بمرض سيىء . بقي كايار وفيا لذكرى صديقه الذي أورثه كل لوحاته ، وحاول أن ينشر قضيته ، ثم تبين أن هذه المهمة شاقة في مجتمع يكفي فيه ذكر كلمة « واقعية » لإثارة النفور أو السخرية . ولم يخن يوجين دابي وجهات النظر الديموقراطية لكنه ترك التصوير وقرر الدفاع عنها بالقلم ، وحظي بعد سنوات بشهرة واسعة بكتب مثل « فندق ديو نور » وأصبح جدّ ما يدعى « الرواية الشعبية » .

ليس هدفنا الإشفاق على مصير لوتروي المأساوي بل هدفنا أن نشير الى وجهه الاجتماعي والجمالي . فالفترة التي تلت الحرب العالمية الأولى تسجل ابتعاد التصــوير الفرنسي عن المواقف الديموقراطيــة ؛ فالشعب ليس موضوعا للنشاط الفني ، ولا لإعادة الخلق الفني . وإذا كان بعض المؤلفين في ميدان « الغرافيك » ــ والأعلى قامة بينهم فرانس مازريل ــ قد ظلوا يتابعون التقاليد الشعبية ، فإن الكلام قد قيل بفجاجة في ميدان التصوير ، الشعب خارج اللعبة . وباستثناء جورج روو ، الذي سعى بطريقته الخاصة الى توكيد القيم الأخلاقية عبر المواضيع المعاصرة أو الانجيلية فإن موريس لوتروي هو الرسام الفرنسي الوحيــد الذي صاغ بوضوح مهمة اقتراب الفنان من مدرج الفئات الواسعة : « أسعى الى خلق فن شعبي » ــ هذا ما أعلنه .

لقد وسم هذا السعي بميسمه تطلعات لوتروي ، وقد حدد أيضا مأساته . فأناس العمل لا يذهبون الى المعارض ، وتجار اللوحات غير محتــاجين الى الفن الشعبي . لقــد فهم الفنــان ــ يظهر ذلك جليا في في رسائله ــ أن بامكانه أن يحرز نجاحا سهلا إذا رضخ للأذواق التافهة .

لكنه رمى فن الخدع المؤثرة وفضل أن يسير ضد التيار ، مقدما تصويراً عفويا ومكثفاً للمعاناة . هذا التصوير ليس مقتصداً ولا فاتنا سطحياً ، بل هو نثري وفظ ، فيه ما يكفي من الجد ، صريح ورتيب فج ، فلا يعجب به جمهور تضايقه دراماتيكية اليومي ويفضل الفتنة الديكورية على الوضـوح .

عدم رغبة الفنان في ان يخدم الزبائن الأغنياء وعدم قدرته على إيجاد طريق نحو الشعب ــ تلك هي أسس آليات الدراما . كتب لوتروي الى اخيه عام ١٩١٤ : « الوحدة تزنقني » ثم قال فيما بعد : « كم كنت حرفياً ، ممدودا الى الحياة على صليب منها . من كل تجاربي وشقاءاتي واندهاشاتي بقيت لي المرارة وأسى لا يحد . ادمتني كل التعاسات القلبية . الأيام الجميلة مضت ، ذهبت من دوني ، كل شيء الآن ضائع ، حتى من قبل أن يولد ، ليست لديّ ولو ذكرى للعزاء » .

سنخطىء اذا ظننا أن الكلام متعلق بشكاء بكاء فاشل . إن الذين عرفوا لوتروي قدموه جميعاً لنا على أنه هادىء ، مطمئن ، سليم الجسم، طيب القلب نبيل غير مبـال ، تعوّد احتمال الشـقاء ، مشغول بفنـه وبالمشكلات الإنسانية الكبيرة . وإذا جاء زمن وقوّم فيه المبدع كمختص فسوف يكون لوتروي بين قلة من الذين سيظلون يعتبرون أنه سوف يبقى إنسانا ايضا : « إن ما يصنع فرادة الفنان ليس العبقرية وليس مهارة اليد الكبيرة او الصغيرة ، إنما الرقة أمام الطبيعة ، ورفض السيطرة على أحد سوى الذات . الفنان هو قلب جريح دائما . هناك حيث المزيد من الشعور يكون ثمة المزيد من العذاب ، لكن (فنان) يعني أيضا عمل الفكر الدائب ، وتهذيب الضمير ، ولزوم أن تكون طيبا ومستقيما ، وأن تعمل الخير ، الخير وحده » .

إن انسانا له مثل هذه القيم الاخلاقية سيكون صعباً عليه ان يحرز النجاح في مجتمع معاد للأخلاقية الحقيقية . لقد نجا لوتروي من الاعدام

لكنه نجح في الفرار من الكارثة. وكأكثر إخوانه في المصير تلقى الاعتراف به بالموت . وثمة أيضاً اعتراف ما زال متواضعاً ، مع أن سيرة الفنان قد دونت في اكثر المراجع وفي قوائم أسعار اللوحات في البورصة .. لكن الاعتراف به يتنامى . إن مصير « الملعون » يوقظ الفضول دائما خصوصا حين يكون الملعون قد رحل . لم ترفع اللوحة في الواقع الى الحد الأقصى ... وفي قاموس نشر بطريقة ما ، اسمه « قاموس التصوير الحديث » لفرنان آذان ، ستبحث عبثا عن اسم لوتروي . وعلى حساب ذلك ستجدون أسماء عدة عشرات من الطليعيين الذين لم يدخلوا تاريخ الفن ولن يدخلوه أبدا ، فهو آهل كفاية ولن يقدم ملاذاً القصيري العمر جداً .

قال كريستيان كايار بعد أن عرف لوتروي ، إن هذا الرجل قد يصبح مشهورا يوما على انه أعظم فناني العصر . لم يحدث ذلك وقد لا يحدث . لكن فن لوتروي الذي أبدعه في حياة قصيرة جداً وغير صالحة بتاتاً للإبداع ، سيعتبر أكثر فأكثر ظاهرة لن تتكرر من ظواهر السنوات العشرينات . صورة وحيدة لبطل تراجيدي قرر أن لا يخدم خيره الشخصي بل الخير العام ، لا الازدهار بل الخير ، ورضي بأن يدفع الثمن الباهظ الذي تدفعه كل جسارة .

أهي ظاهرة لا تتكرر ؟ يرى مؤرخو المدرسة الباريسية انه واحد من كثيرين لا اكثر ، وهم كثيرون حقاً. اورد ريمون ناسانتا في بحثه المكرس لمدرسة باريس ملحوظات سيروية لقرابة ٤٨٠ فنانا من غير أن يعنى بأكثرية فناني الغرافيك والنحت . فإذا اخذت بالاعتبار أنه في الفترة المعنية قد عمل في باريس اكثر من مائة الف فنان فإن اختيار ناسانتا يكون صارما . ومع ذلك من يستطيع أن يتذكر ٤٨٠ اسما ما لم يكن ذلك لازما لعمله ؟ يذكرون قرابة دزينة من زعماء التيارات في احسن الحالات ودزينة اخرى من المعتبرين « مستقلين » من غير أن نتكلم على مدى تعبير الانتقاء عن جدارة المبدعين الواقعية . الآخرون يمرون مع صنف المعلمين الصغار ، أو حتى مع المؤلفين الذين لا قيمة لهم .

لوكان واجبا أننستعرض الأذواق الشخصية والإدراكات لاخترت على الاقل ربع المبدعين الذين اشــار إليهم ناسانتا لأضعهم في مرتبــة متقدمة ، ويخيل لي أن في وسعي أن اعلل وجودهم هناك . ومن الطبيعي ان يختار آخرون غير ذلك ، وإذا كان هؤلاء الناس ممن يحبون الفن فإن العدد سوف يصبح اقل ، وكما في كثير جداً من الأحوال فإن الأمر يتعلق فعلا بالموهوبين والمميزين بخصوصيتهم ، الذين لا يمكن لأحد منهم أن يبدل آليا بغيره . لكن ١٢٠ شخصاً هم حشد كبير ... والزمن لا يبقي في معبده حشوداً كاملة حتى لو تعلق الأمر بمدرسة كمدرسة باريس التي تمثل شيئاً هو أكثر من ظاهرة قومية . وها هي ذي عملية الاقصاء تبدأ ، وستكون موضوعية حتماً ولا ترحم الى أن يذوب الحشد فلا يبقى سوى جماعة صغيرة من بضعة اشخاص ، مصحوبة بجماعة صغيرة أخرى من المسجلين في لائحة المعلمين الكبار متبوعين على بعد ما من قبل المعلمين الصغار . ويكتمل الترتيب .

لكن الترتيب لم يكتمل تماماً على الاطلاق . فليس نادراً أن يبدي الجيل التالي الكثير من عدم الاحترام في موقفه من تقويم الذين سبقوه ، الأمر لا يعني قطعاً أن العــدالة سوف تنتصر حتما . وكثيراً ما يكون ضرورياً فعلاً استبدال أماكن القيم . لكن الاستبدال يتم أكثر ما يتم على القمم . ثقيلة وبائسة حال ذلك الذي لا يعظم باستحقاق ، ويلقى عليــه الحرم ظلماً ، ثقيلة وبائسة حال المعلمين الصغار . فهم نادراً ما يلفتون الاهتمام ، ونادراً ما يكونون موضوع إعادة التقويم . لقد عرفوا مرة ، مع أنهم عظماء صغار ، وماذا اكثر .

المعلمون الصغار . كتب ريمون كونيا : « لا يمكن أن يقال أن غرو معلم صغير إذ ليس لديه نوعيات صغيرة ، كما يفهم من هذا اللقب ، وهو خصوصاً في افضل مقايضاته يبقى فنانا كبيرا جداً » . صحيح تماماً ، لكن الصيغة بذاتهــا تبعث الارتيــاب . فلو تعلق الأمر بدافيد او دولاكروا فهــل كان كونيا سيشرع يقنعنــا بأن هؤلاء ليسوا معلمين

صغارا . بلية أنطوان غرو (١٧٧١ ـ ١٨٣٥) تحديدا هي في انه وقع في اللعبة بين دافيد ودولاكروا ، زعيمي الكلاسيكية والرومانسية ، وكل شيء يصغر أمام قامة الزعماء .

والمدارس الفنية ــ في وعي اكثرية المؤرخين على الأقل ــ هي مثل المنظومات الشمسية : ثمة مكان في كل مدرسة لشمس واحدة . الأمر كذلك فعلا في الكلاسيكية . أبقى دافيد تلامذته تابعين له ، وكذلك فعل انغر بعد موت دافيد . وتتعقد الأمور فيما بعد في الواقعية والانطباعية ، لكن أحداً لا يجبرنا على أن نمضي عموماً الى حيث نغرق في المواقف المعقدة في حين نستطيع أن نستمتع بالبسيطة .

لقد استحق دافيد طبعا مكان الزعيم . فهو جد الحركة وقائدها الحربي . تاريخ الكلاسيكية المتأخرة وتطور دافيد الإبداعي لا ينفصلان ، وعموماً فإن دافيد قد وضع عن استحقاق في المقدمة . فهل هو في المقدمة في وعي المشاهد ؟

انطوان غرو ، خلافاً لمعلمه ، هو ضحية تناقضات معقدة ، سنكون سعداء بأن نشير الى الأساسي منها : هو ليس قويا كفاية ، لكي يرفض الوصاية ، وهو ليس ضعيفاً كفاية ليذعن تمام الإذعان . قبل راضياً اتباع نظام الكلاسيكية ، وكان لا يكف عن الالتفات نحو المحظور . ومنذ شبابه ، وقد أعجب بروبنس ، زجره دافيد وأصر : « كي ينسى روبنس قليلاً ، وأن ينظر إلى رافايلو » . منجذبا كفنان عسكري الى بونابرت كان كثيراً ما يحتمل انتقادات العقيد لتوليفته « المعركة قرب نازارات » لأن الغيور بونابرت قرر انها ستضخم مجد الجنرال جيونو . أمام اللوحة « الطاعون في يافا » أصر القائد العسكري على أن يبرزه الفنان في وضع « بوز » أفضل . وكانت كذلك طلباته بشأن لوحة « ابو قير » حيث ظن بونابرت أن شخصه لم يبرز جيداً . ومن ثم وقد اصبح امبراطوراً كان مغتاظاً من « المعركة قرب إيلاو » .

حين نتأمل هذه اللوحات الكبيرة ، وخصوصا الأخيرة منها ، لايصعب أن نفهم استياء نابليون . كان المصور محطما من مأساة الحرب ، لا من شكل القائد . وبامتلاكه قوانين الكلاسيكية الدقيقة صار انطوان غرو أول فنان في تاريخ الفن حوّل المسرح الحربي الى واقع ذي طابع مؤثر في التصوير ، بكل جنون تدمير الانسان لذاته . كأن الرسام يستعمـل فكرته الهجومية كي يقول شيئا مختلفاً تماماً » . « الطاعون في يافا » ليست تمجيداً لبونابرت بل هي مديح بطولي للقنوط والاحتضار . « المعركة قرب ايلاو » لا تعظم النصر بل تكشف الثمن الرهيب الـذي دفع في سبيل هذا النصر . الجثث المتخشبة نصف المغمورة في الثلج ، المصابون بجراح قاتلة ، الجنود المحتضرون ، الأفق المدخن بالحرائق تشد انتباهنا أكثر من شكل الامبراطور القادم ليراقب ميدان المعركة . إنه شكل قميء وسط هذه البانوراما من العذاب . المهيمن في هذه اللوحة ليس نابليون قطعا . المهيمن هو الموت .

لم يكن الامبراطور غبياً ، كما هو معروف ، وما كان ممكنا الا يفهم مغزى التوليفة التي عرضت عام ١٨٠٨ . مر في أثناء العرض مع بطانته كي يكافيء ، شخصياً ، افضل الفنانين بالأوسمة . حين وصـل إلـى « المعركة قرب ايلاو » راح ينظر الى اللوحة صامتاً ، ومـن ثـم بمزاج سيىء اجتاز الفنان الذي ظل واقفاً بتواضع ، ولم يقل له كلمة . وبعد أن ابتعد عدة خطوات التفت نابليون بغتة إلى الوراء ، انزل عن صـدره وسام الشرف وقدمه إلى غرو

توليفات غرو لا تحترم لمهارته وحدها ، بل هي تثير أيضاً ، وهي على خلاف لوحات دافيد التي تحترم ويندر أن تثير . دافيد ايضاً جرب الإهتمام بالعذاب ، وبوسعنا أن نقول إنه ظل طوال سنوات موضوعـه الرئيسي : « سقراط يشرب السم » و « ضباط رومان يحطمون لبروت جثث أولاده » و « موت جوزف بارا » و « مارا الميت » هي لوحات حول المعانـاة مبتكرة جيداً لكنهـا باردة . توليفاتـه التي مثـل « سرقـة

السابينياتيين » تترك انطباعاً يوحي بالاغتصاب والشبق ، وهي تذكر بالإيماء المسرحي الذي ينمو على مقدمة المسرح ولا يمثله ممثلون بل أشكال أغنام من الجبس . تظهر قوة المصور اساساً في تلك النتاجات التي تعامل معها بأكبر لا مبالاة ــ صور البورتريه . حين صور السيدة دوفردينالك سأله الزوج بكل سذاجة عما إذا كان هذا النتاج سيعرض، فأجابه دافيد : « من المضحك أن يقدم فنان مثلي نفسه بصورة ــ « بورتريه » » .

بقوة مفارقة سبق انطوان غرو أولئك الرساميين الذين كان عليه ان يحاربهم سريعاً ــ إنهم الرومانتيكيون . وبقوة مفارقة اخرى سيكون على هذا الرجل الأكثر حمية الذي لا يخضع للانضباط أن يرعى انضباط المدرسة. حين اضطر دافيد في زمن عودة الملكية إلى الذهاب إلى بلجيكا، لم يوص احداً سوى تلميذه غرو بالتوكيد على مبادىء الكلاسيكية وقيادة الجيل الجديد . وإذ كان زعيم التيار في المنفى منح وكيله لقب بارون من قبل لودفيك الثامن عشر ، فكان ذلك سبباً جديداً للعذاب الداخلي لمعلم ارتبط إبداعه بأسطورة نابليون . وبقوة الظروف التي بدا غرو ضعيفاً أمامها اضطر إلى ان يدافع عن وجهة النظر التي اصبحت غريبة عنه ، وأن يحتمل الإهانات والسخريات من ذلك الجيل الذي شق له الطريق بنفسه ، والذي كان يتعاطف معه داخلياً . إنه التصادم الأبدي بين الشعور والواجب الذي يقوم في دراما كلاسيكية عند احد الكلاسيكيين . وإلى هذا التصادم ينضاف عبء المرض . وذات مساء حزيراني من عام ١٨٣٥ خرج المصور من منزله ولم يعد إليه بعد ذلك . في صباح اليوم التالي أخرج جسده من مياه السين قرب مودون .



المعلمون الصغار . أولئك يذكرون سريعاً في آخر القسم المطابق كي تكون اللوحة ، ومن اجل أولئك الذين سيبحثون عبثاً عن دراسات علمية شاملة حولهم ، ذلك لأن أحداً لا يعنى بمعلمين صغار .

من شبه الظلام البني تنبح بقعتان مضيئتان ، وجهان عكران بداية تم يتمايزان بوضوح ، يميل احدهما نحو الآخر ثم يمتزج بلحظة القبلة التي لا تنتهي . أم وطفل . صورة المرأة جدية ، مكثفة فكأنها في إيماءة القبلة هذه تضع كل شوقها المحموم لأن تبعث الصحة والقوة في طفلها . بعينين شبه مغمضتين ينشد الطفل إلى امه وكأن وجهه مضاء بإشعاع المداعبة اللطيف . مشهد عائلي مبتذل مصور بسرية ـ سرية الحيـاة والإرادة ، إرادة ان تعيش وشجاعة أن تعيش تقدمها الأم إلى الطفل كي تستمر الحياة . لقد شعر القارىء أن الأمر يخص كاريير .

ولد يوجين كاريير عام ١٨٤٩ في اسرة فقيرة كثيرة الأطفـال ، وفي مثل هذه الأسر لا ينمو الأطفال جيداً ، ويكون عليهـم أن يحصلوا علـى طعامهم . في الخامسة عشرة من عمره عمل أجيراً في محترف للطباعة على الحجر (ليتوغراف) . وبعد ثلاثة أعوام ، وخلافاً لمشيئة ابيه ، وصل إلى باريس خالي الوفاض من كل الوسائل ، لكنه قرر أن يصير فناناً . عام ١٨٧٠ أضيف عناء الحرب إلى عناء البؤس . امضى كاريير بضـعة أشهر في الأسر ثم عاد من جديد إلى باريس محاولاً أن يعمل وان يدرس في « ايكول دي بوز ـ آر » . زاد الزواج مـن حـدة الإهتمام بالخبـز الضروري . اضطر الفنان الشاب إلى أن يرسم زينة خواتيم النصوص في الكتب ، والاعلانات ، والرسوم التوضيحية الصغيرة ، وأول لوحـة أرسلها إلى صالة عام ١٨٧٩ تبرز توجهه نحو مواضيع إبداعه القادم : « أم شابة ترضع طفلها » . قبلت اللوحة لكن احداً لم يعرها انتباهاً . في عام ١٨٨٥ أثارت لوحة اخرى هي « الطفل المريض » اهتماماً ملحوظاً هو خليط من المدح والإنكار . لم يتح للفنان أن يفرح بنجاحه الصغير : بعد زمن قصير مرض طفله الوحيد فعلاً ومـات . وسيبقى موضوع الأمومة والطفولة يرن في تنغيمات أعقد ، وفوق مشاهد الحب سيخيم ظل الخوف والمأساوية .

ويبقى كاريير حتى سن الاربعين غير معترف به وغير معروف تقريباً ، من غير ان يشكو هذه الحياة على حافة البؤس ، ومـن غـير أن يهجـر

التصوير الذي كرس لـه كل ساعة حرة مـن وقته . ويأتـي الاعتراف وسرعان ما يأتي المجد على حين غرة ، بعد أن يكون قد كف عن انتظارهما. حدث الإنقلاب المفاجيء في معرض أقيم عام ١٨٨٩ وشارك فيه الفنـان بأعمال عديدة . كتب كاريير : « ظهرت فجاءة محاطاً بالناس الذين بدوا لي بعيدي المنال أيام الشباب . كانت الحياة قد جرحتني جرحاً بليغاً ، تقدمت كثيراً بي السن ، واكسبتني العزلة سمات خاصة كي أتواءم مع هذا الوسط الجديد ، نكني شعرت بسرور من تعاطف الناس ، الذين لم أكن أتجاسر على أن انظر اليهم ملياً » .

لو شئنا أن نحكم على الفنان بنتاجه لوجب أن نتصور مفكراً خاملاً رجلاً هش الروحية وربما كان سوداوياً . لكن معاصريه قـد وصفوا كاريير بأنه نشيط وصبور سليم الجسم مستعد للابتسام في كل ظرف . ومع أن هذا الرجل السليم صار مع مرور الزمن اقل انبساطاً واكثـر انطواء فقد حافظ على تفاؤله الخاص ، ومع أنه لم يعد هـو ذاته ذلك التفاؤل الطلق المرح بل تلك السوداوية العملية كما قال فان غوغ .

حررت النجاحات الفنان من الفقر لكنها لم تدفعه عن طريق الأرباح السهلة والخيلاء . كان يتحاشى الطلبيات التي يدفع ثمنها بسخاء ويحيد عن الصالات الدنيوية : « أرى أن انعزل فلا اظهر إلاّ مع بعض الأصدقاء، والأخص منهم أولئك الذين من الزمن القديم . . من غير أن أؤكد أن شهرة باريس كلها تلاحقني فأنا ما زلت محاصراً بالكائدين المجاملين وكثيراً ما اكون عاجزاً عن التملص من الدعوات الملحاحة . سأتخلص بالفرار مما لا استطيع السيطرة عليه . لا يمكن الا يكرس الفنان كل كيانه لنفسه . اريد مجدداً أن انفرد في بيئة اقاربي ثم لا أخرج منها اطلاقاً » . ويظل كاريير متبعاً طوال حياته مبدا تجنب الغرور الدنيوي من غير أن ينفصل عن حركات العصر الكبرى . لقد اسهم في التصادمات العاصفة التي دارت حول فضيحة دريفوس ، إذ التزم جانب الحقيقة . وكان يجد الوقت دائماً ليشترك في مظاهرة ديمقراطية او أن يدلي بحديث . لقد تعاطف

مع الناس « الذين ينشطون ضد الاكليروس، والأرستقراطية، والجيش، والاديرة ، وكل رواسب الماضي ، التي تغتلي في سم الحسد » وفي مواجهة عقائد الكراهية يرفع الفنان جهاراً إيمانه بالانسانية .

« التضامن الانساني هو الهدف الحقيقي والأقصى للمصائر البشرية . لا أحد يستطيع أن لا يهتم بالقلق الذي يسود العالم . في كل مكان تؤكد وحدة الكون . فقد يكون البحر عند أطراف مختلف القارات ازرق . أو أخضر . أو رمادياً ، لكنه يبقى العنصر نفسه . المزيد أو الأقل من الشمس لا يبدل قلوب الناس . وسواء أكانت كلمتنا أسرع أو ابطأ ، أو كانت اشاراتنا أكثر حيوية أو أقل حيوية أو كان لوننا أضوأ او أعتم فإن الولادة والمعاناة والموت ستبقى في كل مكان الظروف الواقعية للبشرية كلها .

« ضوء وحيد أوحد ، مادة واحدة وحيدة : ذاك ما تعلمه الفنان من النهر الذاهب إلى البحر ، ومن لا نهائية الأفق . عالم واحد من غير حدود ، انسانية وحيدة واحدة ، حقيقة وحيدة واحدة . كل عناصر العالم تتحد في توازنه : يجب أن تتحد كل المشاعر وفق قانون الانسجام » . .

« واجب على الفنانين الذين يراقبون الناس كلهم عن قرب أن يرفضوا المشاركة في الظلم البشري الكبير ، وأن يتغلبوا على القهر والكراهية المتولدين من القتل الفردي والحرب ، هذين الشكلين للجنون».

ليس هذا مجرد بيان كلامي . إن كاريير ، باعتباره مواطناً ومبدعاً سيدافع عن مصالح الشعب . إنه مرتبط بالحركة الإشتراكية . ومنذ عام ١٨٧١ أصدر « ليتوغراف » « حقوق الانسان » الموجهة ضد جلادي الكومونة . هذه الأحوال لم تكن عارضة . فبعد ثلاثة عقود سينشر المعلم ليتوغراف « ليار » هذا العمل الكبير لا من حيث الحجم وحسب بل الذي هو محطة في تاريخ الفن البروليتاري أيضاً .

لم يكن كاريير طوال هذه السنوات يفكر بالشهرة بل بالقضية . وكما يحدث دائماً فإن المجد يأتي من لا يجهد في مطاردته . عند نهاية القرن نال المصور شهرة عالمية أسهم فيها حتى النقاد الذين جادلوا في اسلوبه . أصدقاؤه المعجبون به هم ابرز ممثلي الثقافة الفرنسية ــ ستيفان مالارميه ، واناتول فرانس ، والفونس دوديه ، وبول فيرلين ، وادمون غونكور واوغست رودن . حتى زعماء المدرسة الأكاديمية التي كانت ما زالت جبارة قد اضطروا الى أن يستسلموا امام صيته . كانت كل الأوسمة الرفيعة التي نالها كاريير جديرة بأن تساعد على جذبه الى كنف الفن الرسمي ، لكنه لم يكن مبالاً الى التنازلات عن استقلاليته ، ولا أن ينضم الى جماعة من الناس نعطي لنفسها الحق بأن تمارس الإملاء في مجال الإبداع . وحين حاول الأكاديميون ، يقودهم كارلوس ديوران ، أن يبعدوا صالة الخريف التي يكرهونها من « غران باليه » انتفض كاريير جهاراً ضد هذه العلامة من نفاد الصبر ونجح في حماية المجددين الذين لم يكونوا في الواقع اقل بعداً من الأكاديميين عن فهم تطلعاته الفنية .

إن تسامح المعلم وتعاطفه مع تطلعات الشبان يظهران جليا في اثناء عمله في الأكاديمية الخاصة التي افتتحت عام ١٨٩٨ . لم يكن هو طبعا بأي حاجة الى هذه الأكاديمية وكان لديه الكفاية من المهمات الإبداعية المرتبة ، لكن ذكرى المتاعب القديمة في مسيرته الشخصية دفعته إلى أن يقاسم من هم في بداية الدرب تجربته وأن يحاول أن يكون نافعاً لهم . وبنزوة من المصادفة التي لا يندر ان تحب المزاح بدأ دربهم في مرسم هذا المعلم الذي قاد التلوين وصولا الى احادية لون محددة اقل الناس وازعاً من اتباع اللون المكثف ــ ماتيس وديرين ، وبيوى ، ولابراد ، وشابو ، الذين حازوا فيما بعد على الاسم المستعار « متوحشون » .

راقب الفنان بلطف هؤلاء الشبان الذين يتدربون على الجسد العاري وهم يضعون بالفرشاة الهائجة كبريتور الزئبق على القماش قرب الزمردي الأخضر ، والكرومي الاصفر قرب اللازوردي . سأل يوماً ماتيس بطيبة قلب :

ـ اية الوان تستعمل إذا اردت أن ترسم ببغاء ؟

اجاب ماتيس غير مبال :

ـ لا اعرف . ليس لدي ببغاء .

إن عدم المبالاة طبعا لن يستمر إلى الأبد ، وكان كاربير يعرف ذلك فلم يجد من اللازم أن يوقف توجها مكرساً للتنفيس عن الذات . إن الظهور الأول للمتوحشين يذكر بالظهور الأول لمطرب يبدأ من الفواصل الأولى بالطبقات العليا من الأنغام ولم يبق امامه سوى الرجوع نازلا على السلم الموسيقي كي يستمر في الغناء . وهذا ما فعله المتوحشون ـ قفلوا راجعين . لكنهم فعلوا ذلك بعد أن لم يعد المعلم الصبور المتساهل بين الاحيـاء .

« في المسافة القصيرة القائمة بين الميلاد والموت يكاد الانسان لا يجد الوقت كي يختار طريقه ، ويكاد لا يعرف ذاته حتى يتدلى فوق خطر النهاية » عـام ١٩٠٢ مرض كاربير بالسرطان في حنجرته ، ومنذ ذلك الحين وطوال ثلاث سنوات راح يصارع الموت محتملا بعدم مبالاة كـل العذابات الممكنة كي يكتسب شهراً آخر او اسبوعا آخر او يوماً آخر من اجل العمل امام منصب الرسم . كتب بعد أن أجريت له العملية الأولى : « ها انا ذا لا حول لي بوجه مثلم كطالب ألماني . معرض انا لمراقبة طبية دائمة : التهابات ، حقنات والخ... تنتظرني حياة مريحة. وهذا كالعادة طبيعة ثانية ، وسأمضي على الدرب وسأعتاد كالجميع » .

تكشف لنا هذه السنوات الأخيرة توافقا عجيبا بين الدأب والمهادنة الدأب على ان تعمل حتى الساعة الأخيرة ، والمهادنة مع النهاية المخيفة المحتومـة . وبدلاً من أن يواسي ممن حوله كان الفنان مضطـراً إلى مواساتهم بنفسه. سكينة رصينة وبطولة خالية من كل استعراضية ترن في رسائله الأخيرة :

« حين يكون الانسان شابا يكون لديه الوهم بأن التهديد حدث عرضي مؤسف . ولا يفهم إلا متأخراً أنه أساس الحياة ذاتها . لا أعرف إن كنا نربح أكثر إذ نحاول ان نمضي ، او إذ نقبل ببساطة شرطاً يلزمنا به كل شيء . من يرفض أن يقاسي ملزم بأن ينسحب من وليمة الحياة » .

بعد العملية الجراحية الثانية ، الأخطر وغير المفيدة ، سجل كاريير في المستشفى على اعتباره جثة حية . أمله وأمل الذين حوله هو أن يضع الموت خاتمة للعذابات . لكن الموت يتمهل . ظل الفنان يعيش نصف متوازن ، بحنجرة مستأصلة ، يتنفس من ثقب اصطناعي ، مهدداً كل لحظة بالاختناق ، ممزقاً بآلام مخيفة ، وكأن القدر الذي لا يرحم قد قرر أن يختبر حتى النهاية قواه الأخلاقية والتوافق الذي لديه بين الأقوال والأفعال . طوال خمسة أشهر ، وبكامل وعيه ، احتمل الفنان برجولة الإختبار الأعلى والأخير ، إذ ذكر فيها أكثر من مرة المصير الانساني — ولم يذكر قط عذابه الشخصي : « حبنا الصادق للآخرين يلهمنا قوة لا تقهر ، وتتغلب على كل شيء » .

في ٢٧ آذار عام ١٩٠٦ حرر نزف داخلي الفنان من عذاباته . يوم الدفن — ومع دهشة أسرته — شيع حشد كبير صامت تابوت هذا الرجل الذي لم تكن له سوى قلة من الأصدقاء . لم يكن هؤلاء نخبة باريس ، بل أناس عاديون أتوا من الأحياء البعيدة ، لأن اسم كاريير عزيز لديهم ولأنه قد صادف أن وقفوا أمام لوحة من لوحات كاريير ، وكان ذلك كافياً لأن يحسوا رابطة الحب والألم بين قلب المصور وقلوبهم .

يحدث ، لأسباب شتى ، أن يصبح الفنانون موضوعا لمدائح لا تقبل النقض — ويصبح آخرون موضوعاً لرفض لا يقبل النقض . وقد حصل كاريير على نوعي التقدير هذين . وممتعة هي في هذا المنحى تقويمات غوستاف كوكيو في كتابه « مشاهير معزولون » . يمكن أن يتهم المؤلف بمحدودية الذوق . لقد نشر شذرات توكيدية حول فان غوغ ، وسيزان ولوتريك ، وبونار حتى في السنوات التي لم تكن فيها جدارة هؤلاء ،

ونفولها بلطف غير متناه ، قد بحثت . فهو لم يواكب الاذواق وكان غير مترسم لا في تقويماته وحدها بل في عباراته ايضا . وبمثل عدم الترسم (أو التحرج — م.ع) هذا انتقض كوكيو في كتابه المذكور على المشهورين من الاكاديميين — بونا ، وميسونيي ، وكارولوس ديوران ، وعلى معلمين ايضاً مثل دوغا . وثمة هنا مقال مكرس لكاريير الذي كان الناقد يعرفه معرفة عارضة . تكلم كوكيو باحترام على المصور وعلى ابداعه . لم يوجه سخريته نحو كاريير نفسه بل نحو اصدقائه الذين وصلت مدائحهم ، في نظر المؤلف الى حد السخف . ويرى كوكيو أن رد الفعل على هذا الافراط يؤدي الى أقصى حدود الرفض والعداء .

بعض المدائح التي اقتبسها الناقد تبدو مضحكة فعلا ، لا لانها لا تقبل النقض بل لعدم المهارة . وليس من الضروري أن نضيف انها منتقاة بإنحياز شديد . لقد سكت كوكيو على التعليقات ذات المغزى لرودن ، وادمون دو غونكور ، وموكلر ، وإيلي مور ، وغابرييل سياي والكثيرين غيرهم ، ليقف عند الغرائب . والغرائب يمكن أن توجد دائماً . والغرائب تكثر خصوصاً عند الرفض الذي يتعرض له الفنان حتى يومنا الراهن . اما حقيقة انه يفرح معارضيه حتى اليوم فقد ذكرت ذكراً جيلاً . تقول المثل : « إما الجميل عن الموتى أو لا شيء » . كاريير لم يحسب من الموتى من قبل ناقديه . مازال يوقظ الاعجاب والكراهية .

إن الهجمات التي طالت الفنان على اعتباره ميتا لا تختلف في الجوهر عن الهجمات التي تطاله على اعتباره حياً . وهما نوعان . بعض الناس يظهر كراهية لايحاءات المؤلف الايديولوجية — العاطفية . ويعرض آخرون للنقد طريقته في التصوير . وثمة نوع ثالث — يفهم بذاته — انه الرفض الكامل .

وإننا لندهش من ان فنانا كبيرا ومقوما دقيقا مثل دوغا يظهر عدم فهم أمام تصوير كاريير ، مع انه يعد من بين أصدقائه . وبقدر ما

كان منحبسا ، يعاني الخوف من مجرد فكرة أن يستطيع تقديم تجاربه، انه لا يستسيغ العاطفي صراحة ، لكنه كوحيد وكعازب متشدد لم يجرب الضعف الخاص نحو الانفعالات الاسرية والابوية . ولهذا ، فلا غرابة أن يحدد دوغا أمام هذه اللوحات المفعمة بالارتعاش القلبي شبه المحجوبة بدخان خفيف بمثل هذه الملحوظة : « ثمة من دخن في غرفة الطفل » .

الأقل إدهاشا ، على سهولة تفسيره ، هو رد فعل غوغن . غير مدهش ، إذ عدا عن أنه صادق كاريير زمنا معروفاً فقد تأثر به . لكن ، في حين كان كاريير زمنا معروفاً فقد تأثر به . لكن ، في حين كان كاريير يتطلع ايجابا الى زعيم التركيبية المقبل والى تطلعاته التصويرية ، كان غوغن بعيداً عن مثل هذا التسامح . لقد كتب : « لا اعرف لماذا ، لكنني لا اشعر بحاجة الى ان اعرف ماذا يحدث في روح كاريير . روحه تخصه » . لم يحسب الفنان حساباً لكون الجمهور قد يدفع له بالعملة ذاتها ، معلناً أن روح غوغن تخصه ، ومن ثم فليس مجدياً أن يهتم الناس بذاته وبروحه . لكنه اهتم بهم بمثابرة أكثر مما لدى كاريير ، فقد قدم لهم لوحاته ونصوصه الادبية التي تحمل مباشرة راي المؤلف.

يمثل غوغن وكاريير على كل حال طرفين على تناقض تام . جان دولان صديق الاثنين يقدس كاريير كفنان وانسان ، ويقوم غوغن بالعبارة مزدوجة المعنى : « قانون قسوة الأنانية الخصيبة » ، فإلى اي حد يمكن أن تكون القسوة قانوناً ، وأية ثمار من ثم يمكن انتظارها من الانانية ؟ ان هذا مسألة مستقلة . لكن غوغن نفسه يعلن أن لا شيء يربطه بأي احد ، وانه لا يعتني حتى بزوجه وأولاده الذين تركهم فعلا باسم المطامح الابداعية ، وهي وحدها التي تهمه وفق اعترافه . لا رغبة لنا في الحكم على أعماله ، بل نرغب ببساطة في أن نلحظ أن من الصعب على مثل هذا الرجل ان يثمن فناً مكرساً للجو الاسري ، للامومة ، وللحب .

الإنتقادات الأخرى التي يوجهها المؤلفون الآخــرون الى كاريير تتيرها أحادية الشكل الظاهرية للمواضيع ، وضبابية الأشكال الخاصة ؛ وغياب الخطوط الواضحة وغنى التلوين . يؤكد الشــارحون أن « اللوحة التي يرسمها المصور هي واحدة » وأن لوحاته « تماثل رؤى من تحضير ارواح » وأن « اشكاله في جو مغسل » وأن « مواده متحررة من ألوانها الطبيعية » وعموما فإن عدم الإتفاق الأبدي ينجم من واقع أن النقاد يريدون ان يروا النتاج الذي يشـــابه ذاك الذي يودون لو يصورونه انفسهم لو كان في مقدورهم أن يصوروا ، وكذلك من عدم رغبتهم في ان يهتموا بمزاج الفنان نفسه .

لا يخلو الأمر من اتهامات ذات طابع أعم تقوم على إنكار تام وصريح. حين يقارن جون ريفالد أو ديلون رودون مع معاصريه لا يفوته أن يخبرنا ان «رودون يستطيع أن يكون غير محدد ، من غير ان يكون فارغا مثل كاريير » وفي مناسبة اخرى يطرح علينا ريفالد توصيفاً أشمل للمعلم : « وضع كاريير هدفاً هو إشباع الحاجة الى « فن ضبابي » . « استنبط صيغة للنجاح العاجل » « وهو يستثمرها قدر استطاعته مبتذلا الرمزية وغـــير مضيف إليها اي شيء » « يسعى الرسام الى السرية بمساعدة حيل واضحة ، وليس مكانه بين الفنانين الحقيقيين الرمزيين » وكي يظهر ريفالد شيئا من النبل يختم كلامه « كان كاريير طيباً ، رجـلاً نبيلاً ، محترماً جداً بين الفنانين » .

أما كون كاريير غير محتاج الى نبل ريفالد فهذا واضح تماماً . والمسألة في ما إذا كان الجمهور محتاجا الى اكاذيب كالتي اقتبسناها . وعلى الرغم من أنه يزعم انه استعمل الكثير من الوثائق غير المنشورة في كتبه ، يتعامل المؤرخ في الجوهر كثيراً جداً مع أشياء منشورة منذ زمن بعيد ومعروفة . ليس هذا مصيبة بعد ، فهو يحرر القارىء المتوسط من أن يبحث في ثقافة عريضة ، إذ قام ريفالد بالبحث بدلا منه . تحل المصيبة حين يقرر المؤلف أن يغير نظام العديد من الاقتباسات ، مضيفاً

شيئا من عنده . ولأنه غير قادر على أن يضيف شيئا يستفيد ريفالد هنا ايضا من مواقف مؤلفين آخرين ، وهذه المرة مع تفسير اكثر تحررا يحرره من وجوب وضع علامات حصر الاقتباس . القبيح في الأمر أنه خلو من الشعور الخاص والمعايير ، فلا يعرف المؤرخ ممن يأخذ وماذا يأخذ . وهكذا يتم الوصول الى تفسيرات من نوع المقاطع المحنية من أعلى ، الذي ــ كي نستعمل الكلمات بدقــة ــ من الصعب ان يقوم إلا كخليط من الجهل والتفاهة .

للمشاهد كامل الحرية ــ تبعا لاستجابته الشخصية وأفضلياته ــ في أن يقبل أو يرفض تصوير كاريير ، لكنه قد يبدو « فنا ضبابيا » حقا لأولئك الناس المحرومين من الإحساس بلغة الفن وحدهم . ليس من الحكمة ان نناقش مسألة ما إذا كان للفنان حق أم لا في مكان بين « الفنانين الرمزيين الحقيقيين » لانه هو نفسه لم يدّعِ قط مثل هذا الشرف ، ولأن من الواضح لكل مشاهد متعلم أن مكان كاريير الحقيقي هو فعلا ليس هناك ، وليس ذلك بسبب من رفض ريفالد ان يتركه في معبد الرمزية . لم « يبتذل » الرسام الرمزيــة ولم يعرها اهتماما خاصاً . أهم ما اهتم به هو تفسير الحياة الواعي ، تفسير الواقع ، الأمر الذي صاغه المعلم نفسه بإيجاز شديد ووضوح . وعلى قــدر الحكايات حول استثمار « الصيغ » و « البؤر الصريحة » ندخل هنا تحديداً في جو التفاهة التي هي ايضا غير اصلية ، لأنها مستعارة من اتهامات ضد الفنان صار عمرها قرابة سبعين عاماً .

لم يكرس كاريير حياته للفن كي يحصل في يوم ما على ملحوظة حول السلوك المثالي كإنسان « طيب ونبيل » ويقال بين قوسين إنه ، عموماً ، لم يهتم بصرّته ولا بأمزجة النقد الحالي ولا الآتي . لقد نصح ابنته : « لا يدخل النقد ولا المديح بيتك . إفرحي بالنجاح الذيتستحقينه والذي ستحصلين عليه ، لكن امنحيه الدرجة الثانية من الاهمية » ، يرى كاريير أن المجاملات اكثر ضررا من الإنكار « خطر المديح في انه

يحرفنا عن الأمر الذي يستثيره فعلا ، أي عن العمل بذاته ، من غير أي رغبة سوى أن نتطور عبره : إذا تعود الإنسان أن يصغي الى المدائح فإنه يزداد اغترابا عن عمله ويتحول الى غنيمة للمتملقين .. جزاء الفضيلة قائم فيها ، لأنها تعطينا الكثير من القوة من أجل الحياة وتبعدنا عن الشر الذي يماثل دمارنا » .

ولأن الفنان قد تجنب المعجبين فإن احترام ذكراه لا يقتضي أن نمتدحه بل أن نسعى الى فهمه . وكي نفهمه ينبغي أن نبدأ لا من السؤال من « دخن في غرفة الأطفال » ولا أين نسي الفنان علبة الدهان ، بل من اشياء أخرى أساسية اكثر .

ثمة حقيقة يصمت بعضهم عنها ، أما أمثال ريفالد فلا تخطر لهم لكنها واقعية تماماً ومسلم بها ، وهي : تصوير كاريير يمثل ظاهرة فريدة وأصيلة ، وهي تختلف مبدئيا عن صور الأكاديميين وعن الظواهر العديدة للانطباعية الجديدة . إن المؤرخين الذين ينكرون انتماء كاريير الى مدرسة أو أخرى ، أو بالعكس ، الذين يسعون الى حسبانه على هذه المدرسة أو تلك هم على درجة واحدة من الخطأ . ما هو برجل مدارس ولا رجل عقائد مدرسية . هو حر ومستقل لا يتكرر . لوحة كاريير تعرف عن بعد لا من طريقته وحسب بل من اشعاعها أيضاً .

كل سمة من سمات هذا الفن تثير الارتباك عند المشاهد ذي الذوق التقليدي . والإرتباك ، كما هو معروف ، يتمثل اغلب الأحيان في الاهتياج . بعض الناس مقتنع بأن طموح كاريير الوحيد هو أن يدهش . نحن لا نحب أن نكون دهشين وأن نقع في حالة جهل . وأبسط أسلوب للتعامل مع اللغز هو ان نعلن أن ليس ثمة لغز في الواقع ، وأن الأمر متعلق بـ « بؤور » لا أكثر .

كاريير يغيظ بأحادية الصورة (تشابه الصور) ــ فعلاً أو في الظاهر ــ في مواضيعه . وقد تكلم على أحادية الصورة أو تشابه الصور حتى نقاد

من الذين تمثنوا تثمينا رفيعا عمل الفنان . اكتشف ريمون كونيا في كل أعماله موضوعين فقط ـ صور شخصية ، ومشاهد أمومية « اللوحة ذاتها تتكرر باستمرار ، جديدة باستمرار ، لأن الشعور الذي يتملى به الفنان نماذجه لا ينفد أبداً » . رأى كونيا انه على الرغم من ان الموضوع يتكرر ، فإن اللوحة تبدو «جديدة باستمرار» . المؤلفون الآخرون لا يرون سوى تنويعات متعبة لحافز واحد بعينه .

الرأي القائل بأن كارير عمل طوال حياته على موضوع او اثنين هو نتيجة نقص الخبرة . الحقيقة هي أن دائرة مواضيعه غنية جداً ، وأنه يندر أن يوجد جنس من التصوير لم يظهر الفنان إمكاناته فيه . قبل كل شيء ، ومع كثرة مواضيع « الأمومة » نرى مشاهد عائلية أخرى ، وأيضا نرى صور أطفال (« طفل مع الكأس » و « صديقان » و « الطفل المريض » و « طفل مع كلب » « رأس طفلة صغيرة » « أطفال فرانس جوردن» وكثيرون غيرهم) يلي ذلك في المكان الثاني سلسلة الصور الشخصية الفنية لكتاب وفنانين ، وعلماء (« الفونس دوديه مع ابنته » الفونس دوديه ، بول فيرلين ، روجيه ماركس ، شارل موريس ، أوغست رودن ، بيوفي دو شافان ، اليزيه ريكليو ، ميتشينكوف ، غابريل ساي وغيرهم ، وصور له شخصيا) . في المكان الثالث نستطيع أن نشير الى العديد من الأشكال والرؤوس التي من الصعب أن تحصى بين الصور الشخصية «بورتريه» على الرغم من أنها مشغولة على السجيه. (« فتاة من الالزاس » « غجرية » « تأمل » « معاناة » « حلم » « رأس » وغيرها) يليها العديد من اللوحات ذات المواضيع التاريخية ، والأدبية ، والانجيلية (« جانا دي آرك » « فاناتينا » « فاناتينا المهجورة » « صلاة » « العشاء الرباني » « المسيح على الصليب ») وليست قليلة أيضا النتاجات المكرسة للحياة اليومية (« القناع الأول » « عازف الكمان الشاب » « محب النقوش » « المسرح في بيلفيل » « عابرو السبيل » « الخروج من المسرح » « ساحة كليشي ـ مساء » وغيرها) . وقد وضع كارير عدداً كبيراً من الأجساد العارية (« امرأة مستلقية » « الحلم » « بعد الحمام »

« تواليت » « امـراة جالسة » « امـراة تتعرى » « جسد عـار » « امراة في المشد » « الموديل » وغيرها) وقد ألف الفنان العديد من الرسوم الجدارية والمطورات التزيينية (« العلوم » « شباب » «أمهات» « مخطوبات » « عيد الميلاد » « كهول ») وقد صور سلسلة من مناظر الطبيعة الصامتة ، وعدداً من المشاهد (« شواطىء مارنا » « وادي ماني » والعديد من مناظر جبال البيرنيه) . ومناسب أن نسأل في هذه الحال : اين احادية الموضوع لدى كاريير التي يصر على إقناعنا بوجودها عدد من المؤلفين ؟ وإذا وجد بين كل هذا الغنى في المواضيع حوافز ما قريبة جداً من المعلم أعيد العمل عليها فما المستغرب في مثل هذا الأمر المألوف لدى المبدعين الكبار ؟ هل نستطيع ان نعتبر دوغا مهووساً بالجسد العاري ، لأنه ترك لنا عشرات الوقائع ؟ او هـل نجزم بأن إبداع سيزان هو في انجوهر مكرس لموضوع أساسي واحد بعينه ــ جبل سان فيكتوار لأن المصور قد صوره قرابة ستين مرة ؟

صحيح أن كاريير أبدع عدداً قليلاً من اللوحات في بعض الأجناس وهذا من حقه وهو مسألة افضليات ، وثمة أمر آخر صحيح أيضا لم يلحظه الكثيرون من المؤلفين : لقد صمد المعلم على الرغم من نجاحـه الكبير ، لاغراءات الإنتـاج المتسلسل . إن ثمـار ثلاثين سنة من العمل المتوتر طفيفة من حيث العدد . يشير م. ف. مونو في دليله (كاتالوغ) الى قرابة ٢٥٠ عملاً تصويرياً . هذا الرقم المتواضع بليغ الدلالة . وهو يدل على العمل المتواصل على كل لوحة وعلى تشدد الفنان الكامـل مـع نفسـه .

وإذا كان هذا الإبداع يثير الإنفعال ، فعلا ، ببواعثه ، فذلك لا يعود الى احادية صورته بل تعود الى طابع البواعث والى طابع التفسيرات . بعض المشاهدين يتركون الوسط الأسروي من اجل زيارة الصالة ، فهل تدهشهم حقيقة أنه هنا في الصالة ستعرض لهم مشاهد من الوسـط الأسروي ؟ مثل هؤلاء المشاهدين الذين ما زالوا غير قليلي العدد حتى اليوم ينتظرون ، تحديـداً ، أن يروا في اللوحـات لا الانعكاس الرمادي

لليومي بل شيئاً يساعدهم على أن ينسوا ، ولو مؤقتاً ، اليومي الرمادي. في تلك السنوات ، حين لم تكن السينما قد وجدت ، كان قسم من الجمهور يذهب الى المعارض للدوافع نفسها التي تجعل الناس اليوم يذهبون الى السينما ـ كي يلهوا ويتسلوا .

مثل هذا الجمهور كان يستطيع أن يتصالح مع لوحة عن الحياة ، تحتوي على الأقل عنصراً من القصة مثل الذي على سبيل المثال في بعض اللوحات الأولى لكاريير نفسه . في « القناع الأول » ثمة عنصر قص جلي تماماً ، الأشخاص عديدون ومختلفو الأوصاف ، المشهد معروف وغني بما فيه الكفاية ، كي تستطيع العين التنقل عبره . لكن المعلم سرعان ما ترك هذه الطريقة المؤهلة لأن تضمن له دائرة واسعة من المعجبين ، كي يتوجه نحو اعمال ابسط واوجز لا حادث فيها ولا قصة ولا دخيلة واضحة . ليس صعباً أن نتصور كيف بدت هذه اللوحات الرمادية او البنية ـ كلها صغيرة الحجم من الأعلى ـ وسط الأكبر جداً ، والاكثر الوانا جداً ، والأهم « الأكثر إبهاجاً من لوحات الصالة . وإذا كان ثمة أيضا ما يوقظ الاستغراب فهو ليس أن قسما من الجمهور قد تجاوزها مع عدم مبالاة بل أن القسم الآخر وقف أمامها ، وان عدد العشاق راح ينمو باستمرار ، وأن هذه النتاجات الصغيرة قد طبقت شهرتها الآفاق تدريجاً ، وأن معرض كاريير الشخصي عام ١٩٠١ في بيرنم تحول الى انتصـــار حقيقي .

الصالة الرسمية في العشرين سنة الأخيرة من القرن ليست هي تلك التي كانت زمن انغر ودولاكروا ـ مجموعة لا نهاية لها من اللوحات الاحتفالية ، قد تكون اكبر وقد تكون اكثر حميمية مرتبطة بروح القدم الأشخاص في دروع وخوذات واكسية رومانية يتناقصون . يتركـون المكان للتاريخ القريب والمعاصرة . وككل مجمع من المقلدين والطفيليين سرقت الأكاديمية المجددين بمنتهى البراعة فراحوا يؤلفون هنا بمحاكاة مستغربة . عدم المبدئية في الابداع يتمثل في التهام كل موضوع . قررت

الصالة ان تبقى على مواقفها حتى النهاية مع ما ينجم عنها من امتيازات ومن الطبيعي أن تشمل مواضيع الواقعيين والطبيعيين ، والى دعاوى حماية التقليد تضاف دعاوى ان تكون مؤرخ المعاصرة .

في سوق يمكنكم أن تكتشفوا فيها على الاقل ما يتعلق بالمواضيع كل ما يعجبكم ، وحيث يكون النادر هو الفن الاصيل ـ هكـذا هـي الصالة الرسمية في الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي ، ثمـة هنا ايضا حوافز قديمة الكسالى ، الذيـن يكرهون تبـدل الاذواق : المواضيع الدينية من العهد القديم والجديد ـ للاتقياء ، مشاهد حربية لاذكاء الشعور الوطني ، توليفات تاريخية تمجد ملوك فرنسا الذيـن هم على الموضة في فرنسا الجمهورية ، توريات فلسفيـة وأخلاقية ـ لمحبي الكلمات المتقاطعة ، كونسرتات ، رقصات تنكرية دنيوية ،موتيفات مسرحية امام الكواليس أو وراءها ـ للطباع الفنية ، قطط لطيفة في سلال وكلاب ذكية في مقاعـد مخملية ـ لمحبي الحيوانات المنزليـة ؛ خاطبون أو عرسـان وحيـاة عائليـة هانئـة ـ للمواطنين المحتشمين والعاطفيين من الجنسين ، صور لحسان دنيويات ولشخصيات مرموقة العابدي «موضة» الاشتهار ، صور للبحر او لليالي المقمرة ـ للرومانسيين الحارين ، توليفات مع خيـول أصيلة ـ للخيالة ، طرائـف صيد ـ للصيادين ، مشاهد زينة ـ لمحبي الطبيعة ، وأخيرا ، اجساد عاريـة لكل الأذواق ، من كل نمط وفي كل الأحوال ، فتيات ناضجات لطيفات أو ضخمات، سمراوات أو بيضاوات، حوريات، رشيقات، فنيرات، فلورات، جواري، فاتنات، عاريات أو كاسيات، واقفات امام جدول او امام مرآة، رامزات أو موريـات ، ميثولوجيات أو عاديـات ، بطـلات للعربدات الرومانية ، من الحريم الشرقي ، من مجمع الساحرات الشابات ، من مواكب السيليين السكارى ، من الولائم في الصالات المعاصرة ، مـن إغواءات القديس انطونيه ، من اسواق الجواري البيضاوات ـ انهـا انسكلوبيديا حقيقية من التخيلات الجنسية لهؤلاء السادة المحترمين الذين حكموا قبل ١٥ سنة على الفقير مانيه مع أوليمبياه بأنـه بشّر

باللاأخلاقية . معروضة هي الآن أوليمبيا العجفاء في نهاية القرن مستلقية على فراش من سيقان مجموعة ، وتبدو حقاً كلية الحكمة وسط معرض الوحوش اللانهائي من اناث يعرضن أجزاءهن الامامية أو الخلفية ، مباعدات ما بين أرجلهن في تمظهرات (بوزات) غير محتشمة ، الامر الذي لا يمكن أن يعرضه سوى خيال محموم .

وسط كل هذا التنوع الفني لا يمكن ، طبعا ، الا ان توجد مشاهد أطفال لطفاء ـ أطفال فوق وسائد من الاطلس أو صبيان نظاف وبنات، يرتدين ثيابا جديدة ويقفون مطيعين وسط خضرة الحديقة ، كي يصورهم العم الطيب . اجل ، الأطفال موجودون ايضاً وهم متناغمون تماماً مع روح الصالة العام وبذوق حرفي مهيمن .

طبعاً ، ثمة استثناءات سمحت بها لجنة التحكيم ، مع شيء من الانفعال الصريح ، احيانا ، ومع شيء من الحسد الخفي احيانا . وثمة مثل هذه الاستثناءات في موضوع الاطفال . ليست المسألة بعائدة الى تجريدات لا يعرفها إلا الله ، وإنما هي ، ببساطة ، لوحات خارجة من إطار التفاهة الجزئية . واني لآخذ بالاعتبار توليفة ماريا باشكيرتسيفا المسماة « اجتماع » المنتجة في زمن الحماسة الحقيقية .

من الصعب اليوم ان نحدد تماما ما سبب الحماسة ـ للتصوير الصحيح ، للنغم العاطفي المغوي أم لشباب المؤلفة ـ وفي كل الاحوال ليست هذه من الروائع ، وإذا كنت قد ذكرت اللوحة فلأنها تمثل أحد أول لقاءاتي مع الفن . واللقاءات الاولى تكون دائما مما لا ينسى مع غض النظر عن النوعية والنواقص التي في الفتاة ، التي نحبها ، أو في اللوحة التي تعجبنا .

كان ذلك في اثناء إقامتنا في باريس عام ١٩٢٦ ، حين كان أبي وأمي يدفعانني الى المتاحف اذ لم يكن ثمة من يتركونني عنده ، واذ كنت قد كرهت تلك المتاحف كرهاً مخيفاً بأعدادها التي لا تنتهي ، وصالاتها التي

لا تحصى ، حيث كنت اتسلل غير مبال قرب اللوحات ، وكانت معاناتي الفنية الوحيدة هي الم رجلي الذي لا يكف عن التزايد . ولو بقيت على كرهي ذاك لكانت حياتي قد جرت في مجرى آخر تماما ، لكنني لم أصمد الى النهاية ، واحد أسباب هذا الانقلاب ربما كان « الاجتماع» نفسه لباشكيرتسيفا .

كان أبي وأمي قد قررا في ذلك اليوم أن يسحباني لا من اللوفر وحده بل من متحف لوكسانبورغ أيضا ، وذات حين ، وكي تبدد أمي خمولي قالت ما معناه ان من الأفضل أن نتأمل اللوحات لا الأحذية مشيرة الى لوحة كبيرة .

ــ هاك ، انظر اي عمل جميل ... هؤلاء الأطفال من باشكيرتسيفا.

رفعت عيني كي ارضي امي لكن اللوحة أعجبتني فعلاً . لقد صوّر ستة صبية احدهم في مثل عمري ، يقفون في الشارع في الضاحية قرب سياج بسيط ، يلبسون ثياباً رثة منشغلين بالنظر الى قوس رماية رث هو الآخر .

تأملت اللوحـــة وقلت :

ــ هؤلاء الأطفال فقراء .

لقد أحزنني كون الأطفال فقراء على الرغم من اننا نحن ايضا كنا في تلك الفترة الباريسية نعيش بمشقة ، ولم تكن ملابسي اكثر اناقة من تلك التي لأشخاص اللوحة .

أوعزت لي أمي :

ــ قد يكون هذا ما أرادت الفنانة أن تعبر عنه . إن اطفال الفقراء مثل كل الأطفـــال .

وقال ابي : الثوب لا يصنع راهباً .

كانت حقيقة أن اللوحة قد تحتوي شيئاً ممتعا كالاكتشاف عندي . وكان اكتشافاً أيضاً أن اسم الانسان الذي ابدعها ليس من غير معنى . وكان طبيعيا أن أعرف أن اللوحات يرسمها اناس ، وكان ابي يرسم ، لكنني لم أكن أعلم أن للاسم أهمية خاصة . وعموما كنت انظر الى اللوحات كما يشاهد الناس الأفلام من غير ان يبذلوا جهداً لقراءة اسم المخرج . وكي تشجعني أمي اشترت لي عند الخروج من المتحف بطاقة ملونة مع لوحات باشكيرتسيفا . ولا تزال البطاقة محفوظة الى اليوم باعجوبة ولا تزال ايضا الذكرى .

ماريا باشكيرتسيفا (١٨٦٠ ــ ١٨٨٤) هي تلميذة باستيين ــ لوباج الذي ربطها به تدريجا ما هو أكثر من تطابق الذوقين . إنها علاقة حميمة قوية وقصيرة الأمد فصمها الموت . ماتت باشكير تسيفا بالتدرن الرئوي في الرابعة والعشرين من عمرها ، وقد تبعها بعد شهر واحد باستيين لوباج وكان أيضاً ضحية للتدرن الرئوي . ذهبت الفتاة فارتبك الرجل الذي استعد طويلا للحياة . لقد وجد الموت لا الحياة في موضع اللقاء . كتبت الفنانة في دفتر يومياتها : « النهاية هذه هي إذن خاتمة تعاساتي . تسعى كثيراً ، ترغب كثيراً وتعمل كثيراً كثيراً ثم تموت في الرابعة والعشرين امام عتبة الحياة » .

ولأن الكلام يدور على المعلمين الصغار فإن باستيين ــ لوباج (١٨٤٨ــ١٨٨٤) هو أحد المعلمين الصغار للواقعية . المجد الكبير الذي به حياً ذاب في ما بعد إلى حجم أصغر ، إلى شهرة متواضعة . ولولا هؤلاء المعلمون الصغار لكانت بانوراما الفن في القرن الماضي اصغر وأفقر من حيث التلوينات . إن لوحة باستيين ــ لوباج « حصاد البرسيم » التي احتلت مكانها في اللوفر باستحقاق هي من اللوحات التي صمدت لاختبار الزمن .

ليس في الإمكان ، طبعاً ، أن توضع باشكيرتسيفا في موازاة معلمها ، ولا ينجم عن ذلك أن تعد من جزئيات الصالة . لا أقول هذا بدوافع عاطفية ، مع أن الدوافع العاطفية تدخل في الحسبان . فنحن ، من غير أن نعي ، نحدد علاقتنا باللوحة بأمور غريبة عن الفن . حين تطفو في ذاكرتي عبارات قالتها أمي تذهب عبثاً أصاختي السمع كي أسمع تنغيمات صوتها . اذكر الكلمات ، أما التنغيمات فلا . . . الطريقة الوحيدة لسماع صوتها هي أن أعود الى « سيرينادا » شوبرت التي غنتها بصوت خفيض. حينئذ اسمعه واضحاً ، وكأن أمي هنا في الغرفة . فيما بعد قال لي أناس متنورون أن شوبرت مؤلف موسيقي فائق العذوبة وأن «سيريناداه» شديدة العاطفية ، لكنني مع كل بساطتي ما قلت مثل هذه الكلمات غير المبالية في هذا العمل الإبداعي الشبابي . والأمر سواء في أن تظهر عدم المبالاة نحو أمك ، وكذلك نحو لوحة باشكيرتسيفا .

وإذا بحثنا عن تفرد كاريير من حيث الموضوع تحديداً أو أساساً فقد لا نكتشفه . صور الطفولة ليست نادرة في الصالة ، وليست غريبة تماما عن تاريخ المصور . قسم كبير من اللوحات المكرسة للعذراء عبر القرون ولابنها هي تفسير خاص للطفولة والأمومة . وبعض المجددين في اواخر القرن لم يكونوا غير مبالين بهذه الحوافز . ففي تلك السنوات تحديداً قدم معلم آخر يعتبر ارقى كثيراً بما لا يقاس من الفقير كاريير هو أوغست رونوار بعض صور الفاتنة للأطفال ــ « السيدة شاربانتييه مع أطفالهـا » (١٨٧٨) و « صبيـة صغيرة في الحديقـة » (١٨٨٣) و « الرضيع » (١٨٩٥) و « غابريلا وجان » (١٨٩٥) .

تلحظ الفرادة احيانا في امر لا يكون هو بذاته موضوعا أصيلا خاصاً ويتحول لدى مبدع ما إلى موضوع حياته ، في حين لا يكون اكثر من عارض طارىء لدى فنانين آخرين قال رودن « إن كاريير العظيم اظهر عبقريته مصوراً زوجته وأطفاله . كان يكفيه ان يمجد حب الأم كي يصير سامياً . معلم كبير هو الذي ينظر بعينيه الى ما يراه الجميع ، والذي يستطيع أن يرى الجمال في المألوف الذي لا يثير الانتباه » .

إن ما قاله رودن جوهري جداً مع أنه ليس جوابا دقيقا عن السؤال الذي يعنينا . وهو جوهري قبل كل شيء بسبب من التقويم الرفيع والعادل لفنان معاصر له ، هو عدا عن أنه معلم كبير ، يعرف جيداً فناني العصر الآخرين ، وهو جوهري لكونه يوجهنا الى البحث عن فرادة كاريير لا في الحافز نفسه بل في رؤية الفنان الأصيلة ويطلعنا على إحدى سمات هذه الرؤية ــ القدرة على اكتشاف الجمال في الظواهر المألوفة . لكن ، لا دائرة موضوع المصور تستنفد بموضوع الأمومة ، ولا فرادته تنحدر الى الإحساس بالجمال في اليومي .

وإذا تعلق الأمر بجمال اليومي ، فإن رونوار هو أحد أكبر المعلمين في هذا الاتجاه وفي ذلك الزمن . في المنظر الربيعي لبولفارات باريس ولضواحي باريس ، في مباهج الحدائق ، وفي لغط يوم العطلة على ضفتي نهر السين يكشف لنا الجانب المبتذل من ناحيته الاحتفالية غير المحتقرة من المشاهد ، وغير منقوصة القيمة من قبل الفنانين ــ شعر الحياة العادية مع الشمس ، والخضرة ، الظلال الزرق أو الزنبقية ، سحر الأزهار ونقاء التزيينات ، حركة الأجساد الملتفة في إيقاع الرقص ، الحوار الصامت للابتسامات والنظرات ، الحياة تتبدل كل لحظة ، وتحمل لنا شيئاً كل لحظة ، ونبقى كالعميان تجاهه فيذوب ويختفي قبل ان نشعر به .

هذه العلاقة الشعرية والاحتفالية مع اليومي لدى الناس ترن في تصور الطفولة والامومة . في اللوحة الكبيرة « السيدة شاربانتييه مع أطفالها يتوزع الأشخاص وسط تلوين الداخل المتعدد الايقاعات ، في تمظهرات واقعية ، وإنما بتلك الواقعية المنتقاة جداً ، والتي يضعنا فيها المصور الفوتوغرافي قبل أن يطقطق سطام آلته . والسيدة والبنت الصغيرة يبدو عليهما بجلاء انهما قد وقفتا كي تصورا . لم يصل رينوار الى التعبير ولم يبحث عن التعبير عن اية علاقة عاطفية بين الأم وأولادها . وإذا استثنينا نظرات البنت الصغيرة الى أختها الصغيرة فإن كل شيء هنا

محدد « بالبوز » التمظهر الذي رسمه الفنان بما في ذلك الكلب المستلقي فوق السجادة ، مع غض النظر عن محاولة توحيد الأشكال بوساطة روابط توليفية فإنها كذلك دقيقة في نمذجة شخوص المصور ، والمشاهد أمامها سيكون مستعداً لأن يسامح الفنان على رغبته الظاهرة في الاقتراب من متطلبات بورتريه الصالة . وليس مصادفة أن « السيدة شاربانتييه مع أطفالها » هي العمل الأول الذي سمح لرنوار دخول الصالة به .

ليس لدى كاريير نوعيات رنوار ونقائصه . هو بعيد عن انطباعيته بعده عن اكاديمية كاراوس ديوران ، وهذه هي السمة الثانية التي أغاظ بها معارضيه ــ عدم قدرته أو عدم رغبته في أن يعبر بأسلوب مقبول من الجميع وتقليدي ، أو وفق تناولات المجددين حيث ألوانهم الفاتنة قد كسبت أنصاراً .

« تبخر الغسيل » . « ضباب دخاني » ... رؤى من روح السبيرتو « ــ أمثال هذه اللوحات من لوحات المصور تميز جوه الفريد، المحوّم في لوحاته . هذه في الجوهر « صيغة النجاح الذي لن يتأخر » التي تذكرها ريفالد ، وهو في عدم خبرته الجلي لم يشك في أنه بحث عن النجاح ، وأنه لن يتأخر ، فكاريير ، وبأي حال لم يستعمل « صيغة » تستدعي الزهو ، بل اللوم .

الأمر ، طبعاً ، لا يتعلق « بصيغة » . فالمعلم عدو للتناولات الميكانيكية والمطلوبة لذاتها ، ولم يخش أن يعلن : « كان الأفضل أن تحرق كل المتاحف والمكتبات في العالم ، لو كان عليها أن تؤكد إن هدف الحياة هو أسلوب التعبير عن المشاعر وليس المشاعر نفسها » وقال في مناسبة أخرى « يجب أن نخاف لا من الفن للفن ، بل من الصنعة للصنعة ... الفن شيء داخلي ،شخصي : إنسان يعمل كي يعطي أفضل ما في ذاته .. الرؤية تابعة للعين ، العين تابعة للروح ، البراعة عقيمة ، الرؤية خصيبة .

الأمر يعود تحديداً الى الرؤية المتفردة ، المرتبطة بوجهة نظر محددة . لأن الرؤية المتفردة التي تبدو معها الأشكال وكأنها تفقد خطوطها الحادة ، تكاد تعود الى أن عين الفنان ليست « بؤرة » .

إن ما يسمى « محو الحدود » الذي يتبدى خصوصاً في التذويب الطبيعي للخطوط ليس من اختراع كاريير . المعلم الكبير الأول لمحو الحدود هو ليوناردو دافينشي الذي كان أول من نجح في إعطاء الإنطباع عن الوسط الجوي « الفضاء » المحيط بالأشخاص وبالعالم المادي . لكن ليوناردو استعمل هذه التقنية لا من أجل بلوغ الإحساس بالوسط . الأدق ان يقال إن الوسط في لوحاته هو مادي بقدر ما هو روحي ويكفي ان نتذكر التلوينات العاطفية المعقدة وعسيرة التحديد في تلك اللوحات ، كي ندرك من أين ينبع ميل كاريير الى هذا التعبير التصويري .

لكن كاريير لم يأخذ المغازي المبكرة من ليوناردو بل من معلم مغمور جداً من القرن الثامن عشر هو موريس كينتن دولاتور . إنه رسام البورتريه البارع بقلم التلوين ، ولم يكن عميق الخبرة في علم النفس ، لكن كاريير رأى أعماله وهو في سن اليفاع ، ولم يكن بعد قد عرف كنوز اللوفر . وبعد ذلك بقليل سيكتشف الفنان الشاب قمم فن التصوير ومن بين هؤلاء فيلا ستكس الذي سيجتذبه بمزيد من العمق .

وهكذا فإن كاريير ليس بمكتشف محو الحدود ، لكنه لم يأخذ التقنية جاهزة ، بل طورها بأسلوب خاص كي توائم رؤيته ، أو كما قال « كي تعطي شكلا للشعور الذي تثيره الطبيعة » .

مسألة الوسط الجوي مرتبطة وثيق الارتباط بمسألة الضوء ، فمن وجود الضوء تحديداً ، ومن طريقة توزيعه يتولد الانطباع عن الوسط . لدى ليوناردو الذي يفضل الإضاءة الهادئة المتساوية ، حتى عندما تكون بعض أقسام العمل شديدة الظلام ، كما هي الحال في « العذراء في المغارة » تكون الظلال شبه شفيفة تغطي الأشياء من غير أن تحجبها .

وهكذا هي الحال عند فيلاستكس ، وحتى عند رمبرانت ، مع أن التضاد بين النور والظلام يبلغ حده الأقصى . لدى كارافاد جو و جورج دولاتور الأمر ، على العكس من ذلك ، فالظلمة لا تستر الأشياء بل تبتلعها تماماً ، في حين أن الاقسام المضاءة تبدو بوضوح من غير مايشير الى الوسط . ولهذا تحديداً اتهم كارفاد جو بأنه أحال الأجزاء المعتمة من اللوحة الى « أماكن فارغة » .

وإذا كان واجبا تبسيط الأمور ـ الذي يحمل دائما مخاطرة ـ فإن باستطاعتنا أن نقول إن كاريير قد استخدم تقنية امحاء الحدود ، وفي الوقت نفسه أخفى عن نظرنا وضع العالم المادي . ليس ذلك ظلاما تاما ، وهي أقل من « أماكن فارغة » . إنها عتمته الفريدة ، التي لاتحدد ، وهي حية كالتنفس ، الذي يشترط الإيقاع اللوني والعاطفي للعمل بكامله . يقول المعلم : الجو العام هو النغم الذي يجب أن يوضع أولا ، كأساس للمهارة التي ترسم بها اللوحة »! .

ضباب دخاني ؟ إنه ضباب فعلاً ، لكنه ضباب غريب لا يحجب بل ينمذج ، أو بتعبيرات ادق ، يحجب غير الجوهري ، كي يجمل الجوهري ، يزيل المبتذل والجلي ، كي يكشف لنا المكنون . بعض النقاد مقتنع بأن كل عنصر من العمل الإبداعي يجب أن يرتاح ، من غير ايما شك ، فوق قناعة بصرية ، وهم يبحثون في مختلف الاتجاهات عن بواعث هذا الغبش الفريد . وثمة مفسرون قد يرتاحون إذا قيل لهم إن المسكن الذي عاش فيه الفنان كان سيىء الإضاءة .

إن جواباً مماثلاً بكل سذاجته قد يكون بعيداً جداً عن الحقيقة، فطوال سنوات ، حين لم يكن المصور معروفاً من الجمهور ، وإذ تشكل اسلوبه ، كانت الأسرة قد سكنت في مساكن فقيرة ومعتمة وكان كاريير يراقب وجوه كائناته الغالية، شاحبة ومتعطشة الى الشمس وسط الضوء النادر الشحيح أو وسط ظلال الغبش الكثيفة . لكن سمات ابداع مالا يمكن أن تستخلص من تفسيرات بدائية كهذه . وبقدر ماتمثل العين صلة بين

العالم الخارجي والعالم الداخلي فإننا لانستطيع أن نحدد فرادة النظر بناحية واحدة وننسى الأخرى ، وذلك تحديداً لأن « العين تابعة للروح » .

الغبش في لوحات كاريير ليس شواذاً فيزيائياً بل هو شواذ روحاني . إنه يعبر عن احساس طبيعة حالمة بالضوء ، وعن مزاج سوداوي ، ووجهة نظر بصرية خاصة بالذاكرة . حين نحلم أو حين نتذكر ، أو — إذا شئتم — حين نرى في المنام فإننا نرى الأشياء بهذه الطريقة ، سابحة عبر ظلمات النسيان وعارية من كل إضافات اكسسوارية . هذا الأسلوب في الرؤية يتطابق تماما مع نظرة الفنان التصويرية بقدر ما تكون الرؤية والنظرة لدى المبدع الكبير وجهين لشيء واحد بعينه . قال كاريير إنه يسعى إلى أن ينتقي من تعدد المرئيات ما هو أساسي أكثر ، كما تنتقيه ذاكرتنا تلقائيا ، كي تغذيه في الذكرى : « التعميم الذي تجعله الروح ذكرى ، هو هدف الفن الحقيقي .. لأن الفن يجب أن يحفظ ماترميه الذاكرة ؟ تتغذى الروح بالجوهري . إنه يتشتت إذا ضخم أهمية العناصر الطارئة » .

إن سلسلة من الذكريات ، بكل تلوينات الذكرى العاطفية ، بكل مكنونيتها وتأثيرها ، كشيء معيش شخصيا ، ومعانى منه ، كتجسد للعالم خارجك في عالمك الشخصي ، في فرحك وفي حزنك — هذا ما تمثله في الجوهر لوحات كاريير . والمعروف أن ثمة تقويمات أخرى . يرى بعض المؤلفين أن الوجوه في هذه اللوحات لاتطفو من شبه ظلام ، بل تغرق فيه . ويبدو أن الفنان يخفيها جزئياً . وما الذي يمكن أن يخفيه الانسان غير النواقص . أمثال هذه الشكوك المضنية التي يرميها المفسرون تتهم كاريير بأنه يضبب الشكل لأنه عاجز عن أن يبنيه بوضوح ، وأنه يهرب الصورة لأنها كعب أخيل لديه .

يرى الناس ، غالبا ، أن الصورة هي الخط وخط الكفاف الذي يرسم الطيف . فإذا وجد الخط وجدت الصورة ، وإذا غاب الخط فلا صورة . أمثال هؤلاء الناس لايخطر لهم ان الخط وخط الكفاف ماهما

سوى اسلوب لاظهار الصورة وليسا هما الصورة نفسها ، التي يمكن أن تظهر، يوحى بها أو يشار إليها بطريقة أخرى، إذا عكست الصورة الشكل والبناء ، فإذا كان في اللوحة شكل ما مبني ــ جيد أو رديء ــ فهذا يعني أن الصور موجودة ولو أننا لانميز خط الكفاف . وإذا اختزل ظهور الصورة الى خط الكفاف وجب أن نخلص إلى الصورة مبرزة عند طفل أكثر مما هي مبرزة لدى ليوناردو ، ذلك لأن خط الكفاف في رسمة طفل يكون واضحاً دائماً ، أما في « موناليزا » فهو مختف في عدة مواضع ، ويذوب تماما في بعض الأحيان . وإذا قبلنا القول لاشكل من غير خط فسيكون علينا أن نعتبر أن الأشكال في جو رطب أو ضبابي ، وأيضا في مسكن سيء الإضاءة ليست أشكالا بل هي وهم .

الاكاديميائية التي اتهمت كارير بأنه أغفل الصورة ، تعتمد على نماذج الكلاسيكية ، أما الكلاسيكية فتستند ــ أو توحي بأنها تستند ــ على العراقة . ولأن العراقة « القدم » لم تترك لنا تصويراً بل نحتاً فإن الكلاسيكية تتطلب أن تنسخ المنحوتات المرمرية ، تماماً كما تظهر مخططاتها ، أي أن يستخدم ، قبل كل شيء ، خط الكفاف . لم يفطن المصورون الكلاسيكيون إلى أنهم بهذه الطريقة لا يتبعون حكمة التشكيل العريق لأنهم لا ينحتون تربة من المخطط بل من الهيكل ، من البنيان ، وإذا شئتم ، من اللب ، وينمو الشكل من الداخل إلى الخارج ، من البناء إلى المظهر الخارجي ، ومن الطبقات الأساسية نحو إنفصالاتها التالية . ويكون من السذاجة أن نفكر بأنه ما دام التصوير ليس نحتاً فإن الأشياء من غير شك يجب أن تتجه وجهة أخرى . ليس مصادفة أن نتكلم في التصوير على بناء الشكل ، وكذلك في التشكيل والصوغ. وليس مصادفة أن دولا كروا يرى أن الشكل يجب أن يبنى من الداخل إلى الخارج ، اما فان غوغ فقد قبل هذا المبدأ كبدهية . الصورة هي تحديداً ، مظهر لفهم الشكل فنياً ، مع غض النظر عن الأسلوب الذي يتجسد فيه هذا المظهر ــ بخط كفاف أو من غير خط كفاف .

كاريير يبني الشكل ويطوره من الداخل إلى الخـارج « ينبغي أن تختلف النمذجة في الخطط عن النمذجة خارج الخطط » . هذا ما كان يؤكده . التصوير ليس تثبيتاً للبشرة بل هو اظهار للبنى الجوهرية تحت البشرة . لقد كتب المعلم : لحظت لدى فيلاسكتس ، وربما أكثر مـن ذلك عند دافينشي ، أن ملامح الوجه ، العينان ، والأنف ، والفم مكونة مما يحيط بها ، من قوسي الحاجبين، ومن عظمي الوجنتين، ومن الفكين، حتى لو لم تكن حاضرة لحزرناها . الحمقى الذين ينقضون على العينين، والأنف ، والفم هم أناس يريدون أن يفتحوا النوافذ قبل أن يشـيدوا الجـدار .

هل الوجوه ضبابية ومهمة ؟ ربما ، لكنها مع كل إبهامها ليست من طبيعة تشكيلية وحسب بل تحتوي ما تفتقر إليه ألوف لوحات البورتريه المرسومة بوضوح ـ أي فرادة البناء ، تركيب الجمجمة ، وكمال الراس العضوي . امحاء الحدود لا يضبب هذه السمات الأساسية بل يثبتهـا فتظهر بتعبيرية مفصلة . شخوص الكلاسيكية لا تشبه الصخور المنحوتة بقدر ما تشبه السبائك الجصية ، لأنها تبدو جوفاء . الشكل التصويري لدى كاريير فيـه إلى حد بعيـد ، سمات النحت ، لأنه مبني بمتانة ، ومتماسك ومادي مع أن مظهره اثيري .

وخط الكفاف ، إذا كنا نحتاج إليه كل هذه الحاجة ، فمن المفهوم كفاية ، أن يتاح له تقديم ثباته لخيالنا . لخط الكفاف في اللوحة وظيفة من بين وظائفه الأخرى هي أن يحدد وأن يرسم الحدود ، وكاريير يسعى إلى عكس ذلك . حدود الشكل هي نحن وهي معروفة كفاية من غير ذلك . قد لا نراها لكننا نحزرها . الرسام يسعى إلى توجيه اهتمامنا إلى شيء آخر ، غير معروف جيداً ، وغير مدرك كفاية . يقول : « الأشكال لا توجد وحدها وبذاتها بل من خلال علاقاتها المتبادلة الكثيرة » . يكشف لنـــا المعلم العلاقات بين الأشكال ، واتحادها وانسباكها في فضاء عام واحد ، يضم كل شيء ويطفو منه كل شيء كأنه تكرار أبدي للفعل البدئي ، الذي

ولد به العالم من العماء ، أما الشكل ــ فمن غير المتشكل . ولهذا لا يحتاج كلوريير إلى خط الكفاف .

فضاء عام واحد يطفو منه شكل معمم ــ لا يضيع الفنان في التفاصيل بل يرى الشكل كله ، يستشف الفكرة الأساسية ، يتطلع إلى المركب . المركب هنا ليس في صورة مفردة بل يرن في المشهد كله ، في المجموعة كلها ، التي ليست تجميعاً لعناصر بل هي علاقة متبادلة تم بلوغها بوساطة علاقة التمظهرات (البوزات) والإيماءات والملامح ، كي نحس العلاقات الداخلية الأعمق للمشاعر والظروف ــ الجملة تظهر معاً كي تصير كياناً عضوياً ، يتوحد مع الوسط المحيط به ، ويبدو أمام النظر متماسكاً .

تماسك الصورة يضفي تعبيراً مادياً ، عبر التلوين الأحادي الصبغة ــ وهذا سبب آخر لنفور بعض النقاد . لقد اتهم الفنان علاوة على أنه يهرب الصورة ويقتصد في خط الكفاف ، بأنه يقتصد كثيراً في الصباغ . ويصعب ، فعلاً ، أن يقال إن لوحات كاريير كثيرة الألوان . هي للعين السطحية مبنية من لون واحد بذاته إذا لم نحص الأبيض . وإذا كانت في الأعمال الأبكر ترن هنا وهناك نبرة أحد الألوان المكثفة فقد اختفت هذه النبرة بعد ذلك ، لكي تبقى نبرة واحدة زرقاء أو بنية .

لم يصنع المعلم من مهارته تقنية : « أتعامل مع الأصبغة الأرضية أكثر ما أتعامل ، وهي الأبسط والأبقى . المراتب الدنيا هي من لون واحد دائماً ممزوجاً مع الأبيض ، أو بكلمة ، لون رمادي يسمح لي دائماً بأن أمسك بإيقاع الضوء وأن أقويه ، ومن ثم أن أحجبه بلون أكثر قتاماً » .

وكما يبدو ، فعدا عن أن كثرة الألوان مستبعدة ، فإنها مستبعدة لصالح ما هو أقل تأثيراً ، وأقل فتنة من الألوان ــ الأرضية منها . ذلك لأن إيقاعات الرمادي والبني موجودة في كل مكان حولنا . إنه يبحث عن ترف اللون ، الناقص هكذا ، في اليومي الذي لا لون له . .

في الإمكان القول إن الكلاسيكيين ومقلديهم من الأكاديميائيين والله أعلم لماذا ليسوا ملونين. هذا صحيح . لكن الجمهور لا يعرف الكثير عن التلوين. إنه يحسب أن التلوين الفني هو هناك حيث الكثير من الأصبغة. إن انغر ، ومع أنه ليس من غير إحساس باللــون مثل دافيد ، لا يعنى خصوصاً بمشكلات البناء اللوني والإنسجام (هارمونيا) اللوني . « إن شيئاً ما رسم جيداً هو دائماً مصور جيداً » ذاك ما يؤكده . لكن انغر ، في الوقت نفسه ، يجيد اجتذاب العين بتكثيف الألوان و تنويعها . إن فستان « السيدة مواتوسيه » في لوحته يمثل حديقة ألوان حقيقية . واجساد « الجواري » مصورة فوق اقمشة الداخل الخضراء ، والزرقاء، والحمراء الصارخة ، أو المذهبة . وفي ما يخص فترة سوء استعمال الصباغ الاسفلتي فإنها ، حقاً ، تجهم ، إلى حد ما ، اللون الأكاديمي . أما في العقدين الأخيرين من القرن فقد دخلت الصالة ، مــن جديــد ، المقامات المكثفة . ذلك لأن السادة الأكاديميين وبعد أن ذموا التجريبية وسخروا منها كفاية قرروا أن ينتقموا منهـا بأسلوب آخـر ، متخذين قسماً من تناولاتها التلوينية .

نستطيع أن نتصور انه في ذروة هــذا الإنعاش والإغنــاء للوحــة بالألوان ، قد أثارت الارتباك احادية لون لوحات كارير . لو ان الفنان اراد بأي ثمن أن يحمل إلى المشاهد « ضباباً دخانياً » فلماذا ، على الأقل لم يبذل جهداً كي يقدم فتنة لونية اكبر لهذا الضباب ؟ قد يعود ذلك إلــى أن المعلم يستبعد بصبر كل عنصر من عناصر الفتنة الرخيصة. ولأن الحياة الفقيرة الضيقة التي احاطت به لم تجعله في مثل فتنة قوس الوان . قــد يكون الأمر كذلك ، لكنه بعيد عن أن يوضح كل شيء . فأحياناً يلد الواقع الفقير ميلا نحو ترف التلوين . الانطباعيون والمتوحشون وسط غرابــة الأبراج ، بل وسط هذا اليومي الباريسي الظليل الذي لم يمنعهم — من غير أن يذهبوا الى تايتي مثل غوغان — مــن أن يســرفوا في اســتخدام « ريبيرتوار » الألوان المكثفة كله . . .

كي نفهم ميزات تصوير كاريير ينبغي أن نفهم ميزات واقعيته . صار يذكر ان المعلم لا يجمعه جامع مع المدرسة الرمزية والمدرسة الانحطاطية اللتين ادارتا الظهر الى الحياة باسم واقعية ما نظرية صرف. « عبادة الحياة هو المغزى الحقيقي الذي من المقبول أن ندعوه عبادة الجمال » . ــ « ذلك ما يؤكده كاريير . الموضوعي والذاتي يمثلان كلاً لا يتجزأ . لا تستطيع أن تفهم ذلك ما لم تفهم العالم . « خيال توقظه العلاقة مع الطبيعة . رائي الواقعي يعمل على اكتشاف ذاته » .

لكن مهمة الفن لدى كاريير ليست تثبيت الحياة بسماتها السطحية بل هي الاكتشاف في المجال الأكثر مكنونية ـ عالم الإنسان الروحي. «يجب أن يعرف الفنان روح الإنسان . يستطيع أن يحاول التعبير عنها إذا شعر بكل اضطراب فيها ، إذا صار جزءاً من الانسانية لا ينفصل عنها من هنا استنتاج المعلم الحكيم الذي يرن كشعار لإبداعه كله :

« نرى الآخرين في أنفسنا ، ونكتشف أنفسنا فيهم » .

إنه شعار غير مألوف حقاً في زمن ينعزل فيه الفنانون في متاهات مشكلاتهم التشكيلية . شعار غريب ، واضح لقلة من التعساء مثل فان غوغ الذي كان قد توفي .

لكن اللون عند فان غوغ « يعبر عن شيء بذاته هو يسعى إلى أن يجسد « عبر اللون الاحمر والأخضر شهوات الإنسان الرهيبة » هو يضحي بالقيم باسم التعبيرية اللونية ، لأن « ليس في الإمكان أن تصل إلى اللون والقيم .. لا تستطيع أن تكون في القطب وعند خط الإستواء في وقت واحد » .

أما لدى كاريير فالأمر غير ذلك ، فاللون بذاته لا يعبر عن شيء . وقد أثبت ذلك بأن بنى بلون ترابي واحد لوحات متباينة الإيقاع كل التباين . وإذا كان فان غوغ قد تخلى عن القيم باسم الألوان

فإن كاريير قد تخلى عن الالوان باسم القيم . وهو يرى أن كثرة التلوينات تنتمي إلى الظاهر والمادي الفظ ، أما المعلم فيسعى إلى الصعب مناله من ارتعاشات الروح ، معبراً عنها بما يكاد يكون قيماً ملموسة . وهو يرى أن الوجه الإنساني ، مضاء بالحياة الداخلية ، يكفي تماماً ، لأن يوحي بكل التناقضات الممكنة للدراما الانسانية ـ وجه واحد ولون واحد محدد ، ويتوضح هذه الوجه ، خارجاً من الظلمات ، واضحاً منتعشاً . وأكثر من ذلك . كل ما هو زائد ، بما في ذلك زيادة الألوان ، هو عقبة ومغامرة قد تحرفك عن المهمة الأساسية .

قد تبدو هـذه الصور خالية من الجمال التصويري للمشاهد السطحي . إنها متواضعة المنظر ، لكنها ليست عجفاء ، مقتصدة ، لكنها ليست فقيرة قطعاً . إنها مرتبة ، بل وممتلكة لدى وجود التوافق المطابق يتجلى فيها نظر المعلم الثاقب الذي لا أسرار عنده لا في الشكل ولا في البناء أو التباين . إنها رؤى ينسبك فيها المرئي غير المرئي في هيئة كاملة كل تمظهر (بوز) وكل إيماءة هنا هي تعبير عن ظرف نفسي ، نور وجه الأم ينير وجه الوليد ، التفجرات غير المحسوسة تنمو لتصير حركات للوجوه ، الأنظار والأيدي التي تتبادل البحث ، القبلة هي تجسيد للحماية ونكران الذات ، النور نفسه يتحول الى ملاطفة روحية . إنه جو من التطابقات مدرك جيداً ، وفي الوقت نفسه ، يصعب التعبير عنه، تحركات علاقات بين الحالات الروحية حوار داخلي عذب من غير كلام ، وذلك لوجود تفجرات روحية لا تحتاج إلى كلمات ولا تستطيع الكلمات أن تعبر عنها إنها حقيقة إنسانية ، اكتشاف للأكثر خفاء ، من غير ذكر لأي عطف رخيص أو اية ملاطفة عذبة ، أو عاطفية .

يقول بعضهم : حسناً . ليس لدينا ما نعترض به على الحالات العاطفية ، لكنها هي وحدها وذاتها عند هذا الفنان . للنظرة الأولى ـ أجل . في العديد من النتاجات ، خصوصـاً بين الكثير من اللوحـات القماشية في موضوع « الأمومة » لا تنعدم التكرارات . لكنها ليست ميكانيكية ، وليست حرفية . اذا تأملنا هذه اللوحات في تسلسل تاريخي

وإذا اعرنا انتباهنا الى بعض التغيرات « غير الهامة » فسوف نرى أن الامر لا يتعلق بتكرار فقط ، بل بنماء لا يتوقف للتفاسير .

. حسب كاريير ، نفسه ، حساباً لكون الارتباط بموضوعات محددة ينطوي على مغامرات : « قلت : ـ ماذا ؟ هل أفعل الشيء نفسه دائما كيف سأتخلص من ذلك ؟ ثم وصلت الى اكتشاف : أنه ينبغي أن تبقى نفسك ، إذ تسعى الى أن تنمو ، تكون الطريقة الحقيقة لأن تكون منوعاً ، لم ير الفنان أنه ينبغي أن يترك موضوعاً محبباً لمجرد كونه قد عالجه ، فهو هنا كالأم التي لا يمكن أن تكف عن ملاطفة طفلها ، لسبب واحد ، هو أنها داعبته البارحة . هذه السلسلة الطويلة عن الأمومة والحب ، إذا نحينا جانبا بعض التكرارات التي لا مفر منها ، هي في الجوهر مثال لا على الرتابة ، بل على الغنى والتنوع اللذين بلغهما في تفسير موضوع واحد بذاته . يقول كاريير : « المدهش هو أن كل شيء مختلف ومؤتلف في وقت واحد » . فكأن المعلم المفتون باعجوبة الحياة ، يسعى مجدداً ، ومجدداً ، نحو سرها ، نحو التنفس غير المحسوس للتواتر الابدي ، لهذه الصلة الحميمة بين الاشياء الفانية ، التي عبرها تصل الكينونة الى الخلود .

إنه فن الإنسجام ـ كان في وسعنا أن نقول ذلك لو أن الانسجام عند كاريير لم يكن ، في الغالب ، مع دراميه تلمس من غير تعب . لأن الإنسجام هش وغير واثق ، يجثم فوقه دائماً الخطر لأن « الخطر هو أساس الحياة نفسها » من سوداوية هذه المشاهد العائلية الهادئة ، من الإحساس بأن الحب ألم أكثر مما هو متعة . يقول شيلي : « الطف أغانينا هي تلك التي تغذيها اكثر افكارنا حزناً » وكمثل هذا رقة كاريير .

البير بينار الذي أبدع في الوقت ذاته ، قد تناول ، في أحيان غير نادرة ، مواضيع مماثلة . فإلى جانب مواضيع السعادة العائلية عمل مشاهد حول المأساة الفظة الظاهرة ـ الأب الميت ، الأم الميتة ، الطفل المحتضر . وفي تلك السنوات سيقدم كيتيه كولفيتس بعض أوائل أعماله

الغرافيكية المؤثرة حول ضحايا الموت من غير المسنين، وهو الضيف المألوف لدى الأسر الفقيرة . لم يكن لدى كاربير ميل إلى التصوير المباشر كهذا للكارثة ، إذ كان يفضل التلميح على التصريح ، ولأنه يرى ان المأساوية تكون أقوى في الإنتظار المتوتر للخطر ، أكثر مما هي عليه حين يأتي الخطر في لحظة وينتهي الأمر . المصور لا ينشده كثيراً ختام التخدير ، والإنهيار والهزيمة بقدر ما تشده دراميه الشعور المعذب ، دراميه الألم ، والخوف على الكائن المحبوب . هذا القلق النابع من القلب يحوم في الكثير من لوحات الفنان ، واللحظة حاضرة جداً في أخلاقيتها وقد تكون سمتها الحقيقية . وكما كتب ميترلنك « نحن نساوي ما تساويه همومنا وسوداويتنا . وبقدر ما نرتفع تصبح هي انبل وأجمل » .

لكنــه في أحوال معروفة ، وكأنه يريد أن يفند الرأي بانه معلـم التلوينات الحصيفة ، يتخلى كاربير عن لغــة التورية كي يكشف لنــا المأساوية في كامل حدتها . توليفته « المسيح على الصليب » هي إحدى الصور الفجة ، وهي غريبة عن التفسير الديني المألوف . ثلاثة مــن الانجيليين يؤكدون ان مريم لم تحضر الصلب ، اما الرابع — يوحنا ، هناك مع ماريا ، فهو موجود بنفسه . لقد اهمل الفنان الروايتــين الأخريين وقدم لنا الحدث من ناحية أخرى مختلفة لكنها ليست الناحية الوثنية : تضحية الابن بنفسه ، ومعاناة الأم . وهكذا تتكشف أمامنــا درامتان ، مترابطتان عضوياً لكنهما مختلفتان إيقاعاً .

إن واضع كل هذه المشاهد في « الأمومة » يركز هذه المرة اهتمامه على الابن أكثر مما يركزه على الأم . المسيح مصور في المستوى الأول ، فكأنما اراد الفنان ان يقربه منا قدر الامكان . إما الجسد فموضوع في مكان منخفض جدا ، وكأنما كي يكون مدركا ايقاع الأسطورة الــى جانب المغزى الارضي والبشري . رأس المصلوب مائل الى أحد الجانبين لكن هذه الحركة لاتعبر عن الفناء او الذهول ، بل عن الصبر . الجسد النحيل المعذب في توتر كامل وكأنما من أجل أن يسيطر على آلامه .

الوجه حازم ــ نود ان نقول متحد ــ تبدو عليه إرادة المعذب التي لاتقهر في أن يصمد حتى النهاية للتجربة القصوى .

الضوء الساقط من الأعلى يزحف على الجسد المعذب ، ويمضي شعاع من الظلمة التي وراء الصليب وإلى اليمين من طيف قاتم ، متلفع بالشقاء متألم الوجه ، يداه منعقدتان إشارة الى الصلاة أو القنوط . التعارض بين هذين الكائنين مذهل : أحدهما مشدود بصبر لا يلين ، والآخر منقبض في تشنج العذاب ، كائنان قائمان على قرب مباشر ، ومع ذلك هما منعزلان ، كل في ذاته ، كل مع صليبه ، كل ومصيره المأساوي ــ الابن ذو الإرادة البطولية بتضحية الذات ، والأم المدركة لعجزها القابعة في الظلمة مع حزنها .

لوحة « المسيح على الصليب » مع أنها أكثر اختلافاً من حيث موضوعها مع لوحات كارير الأخريات تبدو أكثر وضوحا ببعض السمات الموجودة في إبداعه كله : الطموح الى التوغل في جوهر ومغزى المصير الانساني ، وتأليف فكرة أخلاقية ــ جمالية بتجربة عاطفية عميقة. هذه السمات الفكرية والعاطفية ليست عصية جداً على الفهم . لا يسعى المعلم الى حجبها بل الى إظهارها بتعبيرية محددة مخلصا الى وجهة نظره القائلة : « إن الأشياء الضعيفة والقوية يجب أن تقال بقوة » . الغريب في هــذه الحال أن مؤلفين معروفين يؤكدون أسبقية الشعور لدى كارير أو واحديته ، في حين يرى آخرون أن الفكرة هي الأمــر الرئيسي عنده ، وفي الحالين يؤدي ذلك الى تشويه القضية على اعتبارها قضية الوحدة العضوية بين الفكر والشعور .

يرى بينيزيت أن المعلم « يصور بمزيد من السرعة كي يعبر عن مشاعره ، أكثر مما يريد أن يقدم « حقائق تشكيلية » ويكاد ريمون كونيا يكرر حرفياً هذه النتيجة : « كارير » يصور كي يعبر عن أحد المشاعر ، لا عن أحد الأحاسيس الجمالية . « وبيرناردو ريفال ينظر أيضاً إلى المسألة وكأنها سمة أساسية من سمات المعلم » العاطفيــة المكبوتة ،

والرهافة المستبعدة والإدماع . » ويضع بيير كابان بدوره في المستوى الاول : « القدرة الكبيرة على تقديم المشاعر » . ويصنف ريمون شارميه الفنان على اعتباره « عاطفيا حتى النهاية وعميق الإنسانية » اما جورج ويسمانس فإنه يؤكد أن إبداع كاربير « يندلق من اندفاعات عاطفية » .

جماعة أخرى من النقدة تهمل اللحظة العاطفية أو تضعها في مرتبة أدنى من الذهنية . يرى هنري لوروا أن المعلم تاهمه « فكرة سامية حول الفن وخدمة الفكر » « فكره يشمل البشرية كلها » ذلك ما يؤكده جورج دينوانفيل . ويكتب لوي ديلتيه : « ليس فنانا كبيراً وحسب، بل مفكر » . ويؤكد غوستاف جوفروا : « إبداع فلسفي بمعنى الكلمة الحقيقي » . ويقول روجيه ماركس مدققاً : « بقدر ما هو إبداع فنان ، هو إبداع لفيلسوف وشاعر . » ويعلن هنري بيدو : « يراقب الحياة كمصور ويكشف كفيلسوف » أما غابرييل سياي في مقالته الواسعة فيتصفح بالتفصيل » فلسفة كاربير « .

لم يضع كاربير ، ولم تكن لديه النية لوضع اية « فلسفة » خاصة به . كان يسعى ببساطة إلى مغزى ما تراه عيناه ، وأن يتكشف اختلاط الصور غير المتناهي للأشكال المحدودة الذي لا يندر حدوثه ، والنواميس الأساسية التي تحدد طابعها وتطورها ، وبكلمات اخرى ، ان يصل ، ككل باحث حقيقي ، إلى حقيقة المبحث . إن اكتشافات كاربير لا تعتبر إسهاماً في منجزات الفكر الفلسفي . وليست جديدة . لكنها صادقة وتبرهن أن الحقائق الجاهزة لا تنجز الكثير من العمل في مجال الإبداع ، وان على المبدع ان يصل إلى حقائقه بطرقه الخاصة .

حتى نتعرف إلى بعض أفكار المعلم لا يكون عسيراً أن نرى قربها من آراء فان غوغ « لا شيء في الطبيعة منفصل لأن كل شيء متقارب ، التل والسهل والأرض والإنسان » هذا ما يقوله كاربير . ويقول فينسينت : « الحقول التي تلد القمح، المياه التي تهدر في الوادي ، العصير في العنب،

وحياة الإنسان .. هي الشيء ذاته . » إن إدراك وحدة الكون لا يستنفد التقارب بين المصورين ، ففي الإمكان تتبع هذا التقارب في نظرتهما إلى العالم بكاملها ، وفي أساس فهمهما لمهام الفن ، في إقتناعهما بأن « ليس ثمة ما هو أكثر فنية من أن تحب الناس » .

كاريير وفان غوغ مبدعان يبتعد أحدهما عن الآخر ظاهرياً بعداً فلكياً ما كانا يعرفانه ، وحتى لو عرفاه لأعجب أحدهما الآخر إذ هما متقاربان روحياً . أحدهما تقليدي (انيموذجي) لكنه بعيد عن أن يكون مثالاً لذلك ، فسيمات الفن يصعب أن تشرح وتوفى حقها بالمبادىء الفكرية الجمالية الاساسية ، فالمبادىء الأساسية يمكن أن تحتوي أشكالاً لظاهرة مختلفة جداً وحتى متضاربة للوهلة الأولى . وعدم فهم هذه الحقيقة الأولية جداً هو تحديداً ما يقودنا أحياناً إلى حيث نعتبر أننا ما دمنا موحدي الرأي حول مسائل الوضع الدولي وحول الفن كظاهرة اجتماعية وغنوصية فإن علينا أن نصور إلى حد ما ، بطريقة واحدة .

إن وجهة النظر الفكرية ـ الجمالية ليست مخبأة ، طبعاً ، في أعمق طبقات النتاج . فمن الممكن التعبير عنها مباشرة من قبل مؤلفين مختلفين، ومن الممكن أن يجعل ذلك أعمالهم متماهية أو متشابهة . بمثل هذا الوضوح ينفرد تصوير كاريير ، وهنا أساساً ، السبب الذي دفع النقاد إلى رفعه إلى مستوى المقولة الفلسفية ، وادانه آخرون باعتباره ادبياً .

الإتهامات بالادبية ـ ليست موجهة إلى كاريير وحده ـ فقد بدأت تصبح « موضة » مع الإقتراب من نهاية القرن الماضي . لم يحدث قبل ذلك ، زمن الكلاسيكية او الرومانسية ، زمن الواقعية او الأكاديميائية، أن استعملت مثل هذه الإتهامات على نطاق واسع . لم يخطر في بال أحد أن يتهم فناناً بأنه يروي حادثاً أو يتحدث عن دراما . فالقسم الضخم من النتاجات يأخذ مواضيعه من التاريخ والميثولوجيا ، والأدب ، أو من الواقع الراهن ، وهي إلى هذا الحد او ذاك تصور قصصاً . تغيرت الحال تغيراً حاداً مع ظهور الإنطباعية . المغزى ، الفكرة ، وإلى درجة اكبر عنصر

الروي صارت تعتبر شيئاً غريباً بل معادياً للتصوير الحق . ليس للفنان مهمة غير أن يكون حاسة ، وليس اللوحة قصد أو غاية غير أن تمثل تسجيلاً دقيقاً للانطباعات الحسية ، لا التغيرات في مصير البشر ، وإنما في المنظر الطبيعي ، لا الخير والشر ، بل الهواء والضوء ــ تلك هي الموضوعات الجديدة للفن ، المسموح بها وحدها بأن « تصور » . وبدأ التغير وكأنه واقعي ومعلل . إنها مباراة تأثر العين ، المقطوعة طويلاً من قبل وصاية العقل . إنتشاء بجمال المرئي . إيمان بأن المشاهد لا يحتاج إلى نصوص ذات مواضيع من أجل أن يستمتع بزرقة السماء ، بتفتح أوراق الغابة أو انعكاسات المياه مع كل سحر التنويعات اللونية الدقيقة، التي تلتقطها عين الفنان .

نعم ، حقاً ــ إنها تغيرات ساذجة ، سيظهر في ما بعد أنها حبلى بعواقب سيئة . إذ سترمي من الفن الأفكار أولاً وبعد ذلك بقليل ــ المشاعر ، وسريعاً بعدها الأحاسيس وصولاً إلى التصوير الأنقى ، أي أخذ العناصر التشكيلية بذاتها ولذاتها ، من غير أي علاقة بالتجارب الذهنية أو العاطفية أو الشعورية للانسان . الجيل الذي يسخر من سابقيه بسبب من أدبيتهم سرعان ما سيصبح موضوعاً للسخرية بسبب من فنه الوبائي ، إن الانطباعية ، المعلنة كمنهج للمستقبل ، سرعان ما سترمى ، من غير اعتراض ، في مستودع الأشياء القديمة .

الفن الإنساني لا يمثل جمعاً ميكانيكياً لتواليفات ، يمكن أن تلتقط بنزوة أو بخاطر أو أن تصغّر . إنه كيان عضوء حي مشكل نتيجة لتطور مستمر . أما بتر اي عنصر جوهري من الكيان الحي فيؤدي إلى تغيير لا رجوع عنه ندعوه الموت . تستطيع أن تهدم نصف بناء ، وأن تبقي على نصفه الآخر ، لكنك لا تستطيع أن تدمر نصف جسد وأن تغذي النصف الباقي . إن الفن يتطور فعلاً مع مرور الزمن ، لكن ليس عبر سقوط هذا العنصر الأساسي أو ذاك ، بل عبر ارتقائها التدريجي ، الذي يتم لأسباب مختلفة ، على غير ما استواء ، مما يؤدي إلى تنوع الترابطات .

في فترات معروفة ، ولدى مدارس معروفة يمكن أن تسود بداية معقولة، ولدى اخرى قد تكون عاطفية ، وفي ثالثة ـ حسية . لكن ، من غير الممكن أن يبتر تماماً هذا العنصر او ذاك من هذه العناصر وأن يظل الفن قائماً . لا يمكن أن يقوم بغير ذهن أو بغير قلب ، أو محروماً من الاحساس وأن يبقى فناً . وكل محاولات تدمير هذه القاعدة سوف تبقى في التاريخ كمثال إيضاحي على رسوخ القاعدة .

قد يكره رونوار ما يدعى « فكراً » لكن اذا خلا فنه من الفكر فهل سيصمد لامتحان الزمن ؟ صحيح أنه ليس عملاقاً فكرياً وأن البداية الإحساسية مسيطرة في لوحاته ، لكن هذه مسألة اخرى تماماً ، مسألة ترابط . لقد انقطع المعلم عن الانطباعية ، وكما قال هو ، لأن الطريقة الانطباعية في العمل لا تتيح التعمق في التنفيذ التوليفي ، أي إمعان الفكر الضروري للوحة . وقد كتب رونوار الى هنري موتتس « اليد الأمهر ليست أكثر من خادم للفكر » .

لم يستطع المدافعون عن الحساسية أن يقضوا على الفن الفكري بناويحة واحدة . وأكثر من ذلك كأنما قد زادوه مقاومة ، وقد تمثلت بين ما تمثلت به في الرمزية. في بيان التيار الجديد الذي اعلنه عام ١٨٨٦ الشاعر جان مورياس صيغت مهمة « فلتفضح الفكرة في صيغة حسية مقبولة » وأبرز بيوفي دوشافان ، الذي كان مشهوراً في ذلك الحين ، على أنه رائد المدرسة ، مع اننا لا نجد في تصويره من الرمزية قدر ما نجد من التورية. غوستاف مورو ، واوديلون رودون ، وبول غوغن وقسم كبير آخر من « النابيست » قد حاولوا بوسائل مختلفة ، وبطرق مختلفة أن يخلقوا تصويراً رمزياً .

من الممتع أن نلاحظ أنه بقوة سهولة إيضاح المبول لا يتهم أحد من الشراح المعاصرين أحداً من هؤلاء المشار اليهم بالأدبية باستثناء التعس غوستاف مورو ، في حين توجه اتهامات مماثلة لمؤلف مثل كاريير الذي لا يجمعه جامع مع صيغ الرمزية الكتبية . أما في ما يخص « الادبية » فمن

الاسهل جداً اكتشافها في العديد من لوحات بول غوغن مبتدئين بأولى لوحاته الرمزية « رؤيا بعد الموعظة » ومنتهين بآخرها « من اين نأتي ؟ من نحن ؟ الى اين نذهب ؟ » التي تنطق تسميتها بالكثير بما فيها من تبجح فكـري ـ فلسفي .

يقال ، بين قوسين ، كل ناقد غربي يفهم من «ادب» ما يمكن أن يوجد في حسن فكرة لقب يظل كثير من الغموض إلا في نقطة واحدة ـ انه يقال في ذنب فظ نحو اختصاص التصوير . من غير أن نعنى بتفسير مصطلح كهذا ، نستطيع ان نلحظ أن ادب أو ادبية يمكن الكلام عليهما فقط حيث يكون الفنان يسعى إلى التعبير عن الأشياء التي من الأبعد عن الدقـة والنجاح أن يمكن التعبير عنها بالكلمة . إن مشكلة الفعل المتبادل والتفاعل المتبادل لمختلف الانواع الفنية هي اوسع من أن نستطيع إيضاحها بصفحة أو صفحتين . لكن من الواضح تماماً أنه إذا صنع المصور لوحة لهدف واحد هو أن يحكي أو يوضح بالتصوير طرفة، فإنه يبتعد بوضوح عن اختصاص مهمات التصوير . وعلى مثل هذا الوضوح ايضا يخيل لي انه حين صور دولاكروا « زورق دانتي وفرجيل » ، أو حين رسم دوميه سلسلة « دون كيخوت » فإن كلا الفنانين لم يوضحا ولم يكررا ما قاله الكتاب ، وإنما نحتا صوراً لا تتكرر وتستعصي على الكلمات . ولدينا كل الأسس لأن نتهم دولاكروا ودوميه بالادبية ، مثل هذا الإتهام سـيكون طافحـا بالهذيـان .

ثمة في إبداع كاربير نتاجات محددة ، هي في الحقيقة تصورات لفكرة معينة . إنها بعض مأطوراته الديكورية مثل « العلوم » و «المسنون» و « شباب » وحدث ذلك إذ كان على المعلم ان يواكب ذوق زمنه ، ولأن موضوعاً مثل « العلوم » مثلا ، كان يمكن أن يفهم ، بشكل ما ، على انه كناية . في مثل هذه الأحوال ، في الإمكان الكلام على الادبية ـ إذا كان هذا ضرورياً لأحد ما ـ لكن مع تدقيق واحد هو : العنصر الأدبي بعيد عن أن يكفي محتوى هذه الاعمال ، وليس مؤهلا لأن يحطم نوعيانهـا التصويرية الخالصة . في اللوحة الجدارية « شباب » الموجـودة في

السوريون قد صورت باريس في الخلفية — غير متناهية ، ومدهشة ، منظوراً إليها من أعلى ، مدى لا يحد من الأسطحة والقباب المحجبة بالأدخنة والسماء الغائمة ، يرشح منها ضوء شاحب شفاف . مشهد خانق متجهم يبدو فوقه طيفا امرأتين : المسنة تشيح بنظرها عن المدينة وقد انطوت في هيئة متعب يتألم ، في حين أن الشابة منتصبة تنظر إلى المدينة كتجسيد للأمل والتوق . إنه التعارض بين العمرين والحالين ، أو إذا شئتم بين وجهي الدراما الأبدية ، ذلك لأن ليس من الصعب أن نحزر أن الشابة التي يرعشها الظمأ إلى الحياة ، ستأخذ يوما مكان المرأة المسنة المحطمة . إن رنين التورية في العمل الابداعي سيكفر سخاء عن سماته التشكيلية ، مع ميزات وتعبيرية الشخصين ، ومع هذه النظرة الخيالية إلى المدينة ، التي تهيمن علينا كرؤيا من كابوس ما .

إذا نحينا جانباً العدد القليل من النوع الذي أشرنا اليه في لوحات كاريير فلن يبقى أثر من الادب . إنها ليست تصويرات لفكرة جاهزة . إنها انعكاس لأنماط ومواقف تشاهد في الحياة ، لكنها ، طبعاً ، منظوراً إليها بعين الفنان . لم يفكر المعلم باخفاء حضوره — هذا يظهر بوضوح كاف في مهاراته التشكيلية ، التي تشير إلى اننا نراقب شيئاً ما كما يراه انسان آخر ، وليس كما يبدو في الحياة . هذه الذاتية المحددة ، من الطبيعي أن تثير نفور بعض النقدة ، خصوصاً ، في مرحلة تعامل فيها المبادىء الطبيعية بتقدير رفيع ، وفي حين يعتبر من البدهي أن لا يجوز أن يرى المشاهد تدخل المؤلف وأن يحس وكأنه لا يقف أمام لوحة ، بل أمام الواقع نفسه .

.. لكن ، أليس من الأشرف ، في جوهر الأمر ، أن يذكرنا المؤلف صراحة بأنه يقف بيننا وبين الواقع بدلا من أن يختفي ويتظاهر بأنه غير موجود ، وهو في الواقع موجود ؟ المسألة ، بالطبع ليست مسألة شرف بل هي مسألة هدف تعبيري ولكل مؤلف الحق في أن يبت فيها وفق طبعه ومزاجه . وأيا كان خيارنا فإن حقيقة : أن اللوحة ، حتى حين تبدو لنا تقليداً ، لا شخصية له ، للحياة ، فإنها ليست الحياة نفسها ، بل

هي تفسير ذاتي لها . والذين يؤكدون أن مصوري الخارج من غير مشاركة ، من فيلاسكتس حتى لايبل ، وقصاصي الخارج من غير مشاركة، من يوليه سيزار حتى فلوبير هم موضوعيون لكنهم يصبحون ضحايا صيغتهم الخاصة ، لأن كشفك عن ذاتك لا يعني تماماً أن تصبح موضوعيا .

الوجود الصريح للمؤلف يعبر عنه بالجرأة في استخدام المعطيات التي يحصل عليها من المشاهدة ، وبصراحة التعبير عن الموقف الفكري ــ التعاطفي . وهذا ، في المناسبة ، يثير نفور النقدة أقل مما يثيره العنصر الأول . فإذا تعلق الأمر بالرؤية فإنها موجودة في لوحات الانطباعيين ليس بأقل ذاتية مما في لوحات كارير . لكن الانطباعيين لا يجعلون هدفا لهم التوجه نحو الأفكار ، أما كارير فيهدف الى ذلك من بين ما يهدف إليه . في مثل هذه الأحوال ثمة عادة لدى الشراح الفرنسيين هي أن يستخدموا مصطلح « ميساج » (رسالة) ــ فاللوحة تتحول ، بطريقها ، الى رسالة موجهة الى المشاهد . أما مصطلح « ميساج » وخصوصا في مرحلة ما بعد الحرب الثانية فصار يحمل مغزى السخرية . والساخرون لا يبذلون جهداً كي يفهموا أن كل نتاج ، مذ يقف أمام الجمهور ، يمثل ، حتماً ، شكلاً من أشكال الرسالة حتى حين يتعلق الأمر برسائل اللا معنى أو الفضيحة وليس قليلة الروائع التي امتدحت من قبل الساخرين المسائليين .

ليست مهمة لوحات كارير أن تعظ وأن تعلم ، لكنها ، في الحقيقة، مدعوة الى أن توحي لنا بشعور ما ، بفكرة ما ، بخلاصة فنية ما . هذا الإيحاء غير ملحاح وغير مبتذل . يكون أحيانا مستلطفاً يكاد يحسه المشاهد غير المبالي . أما للعين السطحية فإن توليفه مثل « خروج من المسرح » ليست أكثر من مناسبة لالتقاط مشهد حياتي : شارع في المساء ، في شبه ظلام بني ضارب الى الخضرة ، وإشعاع غامض لمصابيح الغاز ، الرجال بقبعات أسطوانية ومعاطف قاتمة ، النساء في ملابس زاهية ، النشاط المعهود بعد العرض المسرحي واللغط المعهود حول

العربات الصغيرة . مشهد ليلي فاتن ، ليس نموذجياً جداً لدى هذا المعلم الذي ليس لديه ذوق مميز في ما يخص اللغط . هذا ليس سوداوية خفيفة ، ترافق نهاية كل احتفال . هذا عبث هذا الطقس الأبدي ، اللعبة الفارغة للحياة الدنيوية المنشطة ، وكأنما لا يعرف ما يحدث سوى الله ، مع أنه لا يحدث أكثر من أن السادة والسيدات بعد أن عرضوا ملابسهم يستعدون للعودة الى بيوتهم ، وأن المسرح عند هؤلاء الناس هو أن « يمشوروا » زينتهم وأن يشكلوا ، أنفسهم ، مناظر .

المغزى الحقيقي لهذا المشهد اللطيف يرن رنيناً خاصاً ، حين نقارنه بمشهد آخر يماثله من حيث الموضوع هو لوحة « مسرح الشعب » أو « المسرح في بيلفيل » . الفنان هنا يتيح لنا امكانية التوغل في الصالة نفسها ، لا باتجاه الخشبة بل باتجاه الجمهور . والجمهور هو أول مايترك فينا انطباعاً كشيء كلي ، أكثرية ، كتلة محاطة بشبه ظلام وممتزجة بنغم تجربة عامة . نبدأ تدريجاً نميز صوراً محددة ، مكومة في معرضين : صور أناس عمل نسوا مآسيهم الخاصة ونوحوا بمأساة مخترعة ، تمثل على الخشبة ، متوترين ، مشدودين ، منفعلين ، فكأن هموم حياتهم غير كافية ، وينبغي أن يهتموا لمصير أشخاص متخيلين . في صور سحرية معممة ، وفي فضاء حي مشبع بالتوتر ، عبر المصور عن التحام الأفراد في هذه الوحدة ، المسماة جمهور ، والاستجابة التلقائية من قبل بسطاء الناس ، والسحر الأخاذ للفن . فلهؤلاء المشاهدين يعتبر المسرح سراً حقاً ، في حين انه لأولئك من ذوي الملابس والعربات ليس أكثر من « بروتوكول » دنيوي فارغ .

لاغرابة في أن لوحات مماثلة قد قومت بسبب من موضوعها ، على انها ادبية . الأغرب هو أن يوجد مؤلفون ينسبون إلى الأدب حتى إبداع كاريير في ميدان « البورتريه » . كانت « البورتريه » ، طبعاً ، في ذلك العهد لا تنمى الى أي موضوع تاريخي أو حياتي ، وليس نادرا أن تحتوي عنصراً إخبارياً أو أدبياً . وهذا يتعلق إلى هذه الدرجة أو تلك بنتاجات مصوري البورتريه البارزين مثل ليون بونا ، والبير بينار ، وجاك إميل

بلأنش ، وبولديني ، وزولواغا ، وساردنت ، وحتى وستلر الذي يكره العناصر الأدبية . وخضوعا منهم « للموضة » أو لأنهم صنعوا « موضة » استفاد أمثال هؤلاء المؤلفين من بعض تفاصيل الشروط القائمة ، سمة الملابس ، ريبورتوار التمظهرات « البوزات » والايماءات ، كي يقولوا شيئاً عن البيئة ، والوضع الإجتماعي ، والعادات والأذواق لدى الذين صوروهم .

لاشيء من هذا القبيل في لوحات كاربير . لم يهرب الفنان وحسب من الإكسسوارات المادية ، بل لم يحتج حتى إلى النبرات التعبيرية لمنصب الرسم ووضع الجسد ، إنما كان اهتمامه موجهاً ، في الغالب ، إلى موضوع واحد بعينه ــ هو رأس الذي يصوره . وجه يربض في حال من الواقعية المحددة ، حر ، تماماً ، من كل دلالة أو من كل ميلودرامية تعبير ــ إلى هنا ينحدر ظاهر البورتريه الذي يقدمه لنا المعلم عادة . إذا أردنا الشبه الفيزيولوجي ، فإنه موجود دائماً ــ الصور الفوتوغرافية من ذلك العهد دليل كاف تماماً . أما إذا بحثنا عما هو أكثر من ذلك فإن أمر إيجاده أو عدم إيجاده متعلق بقابليتنا وحدها .

العنصر الأول الذي يطلب عادة في بورتريه ــ فنية أو فوتوغرافية ــ هو الشبه الفيزيولوجي ، فني أو فوتوغرافي ــ لأننا نعلم جميعا أنه حتى في الفوتوغراف قد يكون النموذج « الموديل » نظيفا من حيث الأسلوب « فلا يضاهي » كيف يحدث هذا ؟ العدسة لاتكذب طبعا . إنها شيءمحروم من الخيال ، شيء آلي ، وكي تستطيع ان تكذب ــ إن وظيفتها تقوم على أن تتقبل النور المنتشر ، على تفاوت ، في العالم الخارجي وأن تطلقه على شكل مصغر على صفحة تتحسس بالضوء من النفتيف (السلبي) . العدسة لا تكذب لكن ليس لديها أية رغبة في تطابق تصوراتنا حول النموذج . ونحن نحكم على ما إذا كان « الموديل » يشبه أو لا يشبه لا وفق سماته الموضوعية بل أيضاً وفق تصوراتنا الذاتية .

في الحقيقة لا يمكن أن يوجد إنعكاس دقيق دقة مطلقة . الموضوع يتشوه كما تتشوه عيننا . تشوه الموضوع يعود إلى الشروط الموضوعية ـ سمات الإضاءة ، سمات « نقطة رؤية » آلة التصوير للنموذج ، المسافة بين آلة التصوير و النموذج ، وأخيرا سمات العدسة نفسها من حيث توصيفها البصري ـ طويلة البؤرة ، قصيرة البؤرة ، او طبيعية . العدسة لا تكذب لكن الإنسان الذي وراء العدسة ، مستفيداً من كل هذه السمات ، قد يكذب بكل فظاظة . عبر اختيار الإضاءة ، وزاوية النظر ، وطراز العدسة ، قد تعطي العدسة شكلاً مضحكاً ومستكرهاً ، على سبيل المثال ، لوجه منسجم وفاتن .

لكن الصورة ـ حتى من غير المعالجات المذكورة ـ قد تبدو ، وانقل ذلك ، « غير لائقة » . يكفي ألا تغطي ، كما ذكرت ، تصورنا النموذج . وتصورنا للنموذج قائم على معطيات عدسة أخرى ـ عين الإنسان . هذه العدسة ، بكل ما لها ، هي ذاتية جداً لسبب بسيط هو أنها لا تمثل سوى عنصر واحد في منظومة معقدة من التقبل ، والصنع ، وتقويم المعطيات البصرية . الرجل ، المغرم بإمراة يراها بطريقة ، في حين يراها زوجها الذي خانته بطريقة مختلفة تماماً . وإذا كانت الصور « الذهنية » يمكن أن تظهر فستكون أمامنا صورتان مختلفتان كل الإختلاف ، وتكونان ، أحياناً ، مختلفتين حتى نكاد لا نشعر أن نموذجهما واحد .

ومع ذلك ، ومع وجود التنوع كله في التلونات المحتملة في التصوير الآلي ومع كل تفرد رؤيتنا الذاتية فإن الموضوعية تلزمنا بسطوتها ، وفي النهاية يغلبنا تصور مسيطر يقوم على أساس إكمال الفهم . ولهذا فإن وثيقة اثبات الشخصية تكون مرفقة بصورة شخصية . ولهذا نتكلم ونحن واقفون أمام صورة مرسومة على التشابه أو إنعدام التشابه . والعنصر المطلوب ، في المناسبة ، يخص التشابه الفيزيولوجي .

تؤكد الطبيعية أن بهذا المطلوب ـ أولياً كان أم لا ـ تستنفد مزاعمنا حول التصور . الفنان يعبر عما يراه نقطة . فهو غير ملزم ، وليس له

الحق في أن ينتقي ، وأن يناغم ، وأقل من ذلك في أن يحرف المعطيات البصرية . وإذا سمح لنا بأن نسأل : « والطبـع ؟ » فسـوف يجيبنا الطبيعيون وأين ترون الطبـع أنتم ؟ وما دمتم لا ترونه ، فكيف تريدون أن يصور مالا يرى ؟ » أيكون الطبيعياني محدوداً الى الحد الذي ينفي معه وجود الطباع الإنسانية ؟ إنه مقتنع ، ببساطة ، أن الطبع ، إلى هذه الدرجة أو تلك ، متجسد في ملامح الهيئة وفي صورة الانموذج ، ومن ثم يكفي أن نكون دقيقين في تثبيت هذه الملامح كي نصل الى التشابه وإلى الطبـع معـا .

توجد ، حقاً ، ملامح يتجلى فيها الطبع بوضوح ، أو أنه ينكشف لنا بها فنسميها « مميزة » . حين نتكلم على « الطلعة النبيلة » وعلى « النظر المهيمنـة » وعلى « الشفتين المرهفتين » نكون قد أخـذنا في الاعتبار هـذه الملامح التي لا يحتاج تفسيرها الى صعوبة . وثمة غـير القليل من الوجـوه الخاتلة ، الغامضة ، غـير المعبرة ، أو التي تتغير تعبيراتها باستمرار ، فيقف أمامها الفنان إما مضطراً لأن يذعن لها أو إلى ان يحطم المبدأ الطبيعي ساعياً إلى إبراز ما لا يرى ولا يلتقط في شيء مرئي ومثبت وأن يجعل سمات الهيئة تعبر في اللوحـة عن ذاك الذي تخفيه — عن وعي أو غير وعي — في الحياة .

الطبيعياني مقتنع انه بهذه الطريقة يدخل المصور مملكة القصدية ، والتقويم الذاتي والتعسف . اتهم زولا بلزاك بأنـه جعل من أبطالـه « تماثيل ضخمة » لأن بلزاك اراد ، تحديداً ، أن يرسم السمات النفسية لأشخاصه . وكنا قد قلنا : إن التعبير الدقيق لا يمكن أن يوجد إطلاقا . والأكثر من ذلك ، ومهما بدا الأمر مفارقا ، فإن الدقة الخارجية في الفن قد تمثل انحرافا عن الحقيقة أكبر مما يمثله عدم دقة فني معلل .

وبعيداً عن اعتراضات الطبيعياني واحتجاجاته نريد عادة مـن « البورتريه » لا الشبه الفيزيولوجي « في الهيئة » (المترجم) وحـده بل الطبع أيضا . وهذا الثاني وهو مطلب أسمى ، لا يلبي مطالبنا ، لأن

الطبع شيء معقد كثير الوجوه ، ويمكن إبرازه ، أساسا ، من هذا الجانب أو ذاك من جوانبه ، أو يمكن أن يكتشف في كثرة من التفاصيل ، وقد يضيع الاساسي بينها . قال دوستويفسكي : « وجه الإنسان لايعبر إلا في لحظات نادرة عن السمة الرئيسية ، وعن الفكرة المميزة . » يدرس الفنان الوجه ويلتقط الفكرة الرئيسية . الفوتوغراف « يلتقط الإنسان كما هو ، ومن الصعب ، مثلاً ، ان يخرج نابليون أحمق جداً في لحظة ، وأن يخرج بسمارك ـ لطيفا » .

كان أنغر ، مع أنه كرّم على اعتباره اكبر مصور بورتريه في عصره، يقاسي ، أحياناً ، عذابات كبيرة ، ليس أساساً ، من أجـل أن يكتشف « الفكرة الرئيسية » للنموذج ، بل أكثر من ذلك من أجل أن يجد التمظهر « البوز » والسيماء التي سيظهر بها . لقد عمـل الفنـان طويلاً علـى « بورتريه » بيرتن الشهيرة حتى كاد يقنط . قال بيرتن نفسه : « كـان يبكي وكنت أمضي الوقت في مواساته . وفجاءة ، وكنت أكلم صديقاً ، ويبدو أنني اتخذت تمظهراً « بوزاً » للصورة ، اقترب انغر مني وقال لي في أذني تقريباً « تعال للجلوس غداً ، صورتك جاهزة » في اليوم التالي أجرينا فعلاً جلسة ، وبعد أقل من شـهر كانت الصـورة منجزة » في التمظهر المهيمن الهادىء ، وفي سيماء بيرتن الهادئة المهيمنة صاغ الفنان ما خيل له أنه الأكثر جوهرية في هذا المثل المرموق للسلطة ، في « قوى النهار » هذا الذي يعرف قوته كرئيس لصحيفة ذات نفـوذ ، المؤهلـة باقتدار لأن تشكل الرأي العام . يرى تيوفيـل سيلفستر أن الصـورة خالية من الواقعية ، لكن المشاهد الذي يبحث عن الواقعية هل عليه أن ينجه إلى لوحات انغر . لقد تمظهر بيرتن حقاً، لكن تمظهره يبدو كشعور ذاتي أراد الفنان أن يبرزه .

عمل أنغر هذا موح ، من هيئة النموذج تلوح حدة الذهن . هـذه حقيقة ، لكن الهيئة ساكنة . في استمارة الإنسان الشخصية ، حتى لو أعدت بدقة ـ وهـذا ما يحدث نادراً ، لا يكون الانسان نفسه . ونحن لا نبحث عن الاستمارة بل عن الإنسان ، لا عن الهيئة بل عـن الطبـع ،

لا عن مجموع السمات النفسية بل عن وحدتها العضوية كشيء كامل وحي . ولهذا ، تحديداً ، نتكلم على الحال النفسية ـ ونحن نفهم معنى الكلمات التي نستعملها ، ولدينا تستعمل كلمة « حال » تحت الطريق وفوق الطريق ، وكل واحد يضع فيها كل ما يرغب في وضعه ، وفي المحصلة لا يوضع فيها شيء . وأخيراً ، فكل موضوعية هي حال والتمظهر « البوز » هو حال ، لكن حين نتكلم على حضور الحال النفسي في لوحة نأخذ في الإعتبار أن النفس في حال الفعل مثبتة ومصوغة لا في تمظهر «بوز» بل مأخوذة في حركتها الواقعية ومقدمة وكأن هذه الحركة لم تقف ولم تمت . .

إن بيرتن في لوحة أنغر يجلس في مقعد ، يسند يديه ، بما يشبه الاستفزاز ، إلى فخذيه ، ويوجه إلينا نظرة ثقيلة وكأنه يقول : « هوذا أنا ، انظروا إليّ . » نراه فعلاً ـ لسنا عمياناً . لكن بيرتن هذا ، لو كان يهمنا فعلاً لفضلنا أن نراه وهو متجه إلى هنا ، حين لا يوجد مشاهدون، يلبث أمامهم ، وحين تكون حياته النفسية تجري بكل واقعيتها . مثل الحياة النفسية بكل واقعيتها هي ما يسعى كارير الى بلوغه .

كتب كارير : « هل لحظتم أن الانسان ، الذي يحسب أنه وحيد، ولا يعرف أنه مراقب هو دائماً مثير ودراماتيكي ؟ حين يحس أنهم ينظرون إليه متصنعاً من جديد إجتماعياً ، ومتكتماً . ذكر الفنان أنه يسعى إلى أن « يصور شيئاً من روح » الذي يصوره ، وان الأشكال البشرية يجب أن تبنى بناء يظهر منه أنها أشكال « مسكونة من قبل الروح . » الإنسان ليس سبيكة . الإنسان شيء مضروب ضربات جبارة من الداخل إلى الخارج » .

بورتريهات كارير أكثر من توصيف لأفراد . إنها تمثل اكتشافات لدرامات إنسانية . . المصوّر يتحول من موضوع ساكن إلى بطل درامي، محوظ في زمن الفعل من غير أن يفطن هو إلى ذلك . أولئك الذين لا يفطنون ، محبوسون في ذاتهم ، وفي الوقت نفسه ، من غير أن يعوا

ذلك ، ينكشفون لنا ، يتعذبون أو يحلمون ، غارقون في التفكير بالماضي او المستقبل . إنهم اذهان في حال الفعل . مخطط لطيف للأكثر خفاء ، مبتدئاً من الأكثر فظاظة ـ من جمجمة ، رؤوس مبنية برسوخ ، مشيدة دائماً وفق مبدأ واحد بعينه ، وهي ، مع ذلك ، مختلفة دائماً ، لأن الجوهر الروحي مختلف ، مضروبة من «الداخل إلى الخارج.» صورة فيرلن في ذهوله السوداوي يكشف لنا مشاهد جريحة . وجه رودن ، الذي انجز الكثير من التماثيل ، ممتلىء ، عن رغبة ، بكثافة إبداعية .وفي صورة دوديه المصاب بمرض عضال استسلام موجع .

لكن تحديدات لطيفة كهذه أضعف من ان تظهر كامل تعقيد الحال النفسية وكامل التعبيرية للايحاء . حين وضع المصور المخطط الأول لـ « ألفونس دوديه مع ابنته » ارتعشت الأسرة لوقع الرنين المأساوي في العمل ، واضطر كارير إلى تصوير لوحة اخرى لطف فيها إلى حد ما صورة دوديه . في الصورة الثانية يبدو الكاتب ـ وفق كلمات كارير نفسه ـ وكأنه في حضرة آخرين ، وحين يكون الإنسان أمام الآخرين فإنه يكتم ما يقاسيه . ويلحظ بوضوح جهد « الموديل » في سبيل كتم معاناته وهذا ما يمنح الصورة تأثيراً خاصاً . هنا مأساة انسانية ، لكن ليس هنا ادب . وإذا حاول بعضهم ، إنطلاقاً من نتاجات مماثلة ، أن يقدم أدباً ، فليس ذلك انطلاقاً من لوحات كارير ، وكارير لا يحمل أية مسؤولية عن ذلك .

ضباب دخاني ... الضباب الدخاني في هذه البورتريهات صديء، بني ، فضي على أخضر ـ وهو حاضر كما هي الحال أبداً ـ كي نقبلها كتجسيد للمسافة ، التي تتنفس ، تعيش وتتشكل في انبثاق المشاعر والأفكار ، الآلام والهموم ويتحول من فضاء مادي إلى فضاء روحي للأحوال الإنسانية . لو سألنا عم يبحث هذا «الضباب» هنا فكأننا نسأل عم يبحث هنا فيرلن أو دوديه ، فإلى هذا الحد يلتحم النموذج والفضاء في كل واحد لا ينفصم .

بالقوة ذاتها ، وبوسائل اخرى انهى الفنان صور البورتريه المصورة على حجر الليتوغراف . وإنه أخيراً ، المجال الذي لا تناقش فيه مهارة كاريير . يتكلم نوي ديلتاي على « روائع بمعنى الكلمة المطلق » . أما أمام بورتريه فيرلن فقد هتف : « اية كثافة في التعبير ، واية الطاقة في الصوغ، واي توغل في الروح من ناحية الشكل الخارجي،وأي تمحيص وانسجام، واخيراً اي اسلوب في هذا الليتوغراف الرائع . أي جبروت تركيبي واية كثافة فخمة . .» وبعد قرابة اربعين عاماً كتب جان لاران : « إن هذه الأعمال الليتوغرافية واقعية ، تحمل سحر الرؤى ، وقيمتها ليس في نبرتها الشعرية وحسب بل في رحابة الصوغ ، وفي الغنى المادي ، مما لم يعرف له مثيل في الغرافيك العالمي » .

لم توجه كلمات قوية ، إلاّ نادراً ، إلى تصوير المعلم في العقود الأخيرة من السنين ، لأسباب غامضة مع ان تصويره أعمق محتوى وأكثر اصالة في التعبير حتى أنه يضاهي تماماً ليتوغرافه . وإذا اردنا الكلام على الأسباب الغامضة ، فالأكثر غموضاً هو ان الذين استحسنوا الغرافيك أكثر من المحتفظين بالتصوير . وكان نصيب كاريير أن يبدع بين عصرين يكاد يكون غريباً عنهما . إن فنه لا يحتوي أية سمة من سماتهما من حيث الحساب الأكاديمي للجدارة . لم يساهم ، قطعاً ، في التقليد الرسمي ، وفي الوقت نفسه لم يساهم الفنان في التطلعات التشكيلية الشكلانية التي وضعت بدايات العديد من التيارات والمدارس للقرن العشرين . ولا غرابة في ذلك الأمر ، فقضية المعلم طوال عقود قد مرت من غير أن تحظى باهتمام الناس الذين لم يروا فيه مصوراً آلياً للكلمات المستعارة من لغة أخرى . وذلك يمثل خزاناً من المهارات المؤاتية للنسخ والاستعمال . إنه محدد بكلية وشمول ، وهو لا يقبل التجزئة. من حقنا ان نرفضه او ان نقبله . ولا شيء أكثر .

بعض الماهرين من مؤرخي الفن الغربي قد اكتشفوا الامكانية الثالثة . فمن منتصف القرن فصاعداً أسعد إبداع كاريير — إذا أمكن أن

تستقمل كلمة كهذه ـ ببعض الإهتمام الملطف . وإنها لحقيقة ذات مغزى، إنه بعد أن مر بصمت صار يذكر في المصادر وفي الدراسات التاريخية من غير إفراط في الكلام ومن غير استحسان زائد ، وإنه ليذكر غالباً بنبرة إيجابية لا يغطيها أحد بشيء. وفي العقد الأخير شرع الإهتمام بهذا الإبداع يتنامى من جديد . ينمو من غير قفزات حادة ، لكن الخالدين لهم هـذه الأفضلية وهي أن يرتبوا زمناً طويلاً وبما يكفي من الأساس كي ينتظروا.

وبقدر ما هو إنساني إبداع كارير هو إبداع لا يتكرر في تنغيماته ، وهو معقد كتصوير على الرغم من بساطة مظهره ، وكل شيء يرجع إلـى الذوق في النهاية . تستطيعون طويلاً وبصبر أن توضحوا سمات هـذا الفن وقد يجيبونكم « أنت محق ، لكنه لا يعجبني » .

لدى مثل هذه النتيجة يبدو الكلام غير ممكن. لقد قبلنا اعتبار حكم الذوق ـ عادلاً كان أم لا ـ حكماً لا يقبل الاستئناف . فهل الأمر هكذا تماماً ؟ فلنفرض أن للمشاهد ذوقاً سليماً ، أي ذوقاً يتغطى بذوقكم . ألم يحدث أن علقتم في غرفتكم لوحة أو نسخة فتنتكم في البداية ، ثـم كرهتموها بسرعة كبيرة ؟ لا أعرف كيف كان الأمر لدى الآخرين ، أما أنـا فقد حدث لي ذلك . قد يقول أحدهم كل لوحة هـي كذلك : إمـا أن تكرهها ولا يعود في إمكانك أن تراها أو أن تألفها حتى لا تعود تلحظها . ويخيل لي أن أمراً ثالثاً قد يحدث .

اللوحة الفاتنة من النظرة الأولى تشبه أولئك الجيران الإجتماعيين المسلين الذين يضايقونك بعد الزيارة الثانية لأن « ريبرتوار » حكمهم المسلية فقـير جداً ، وإذا يستنفدونه يروجون يكررون حتمـاً . وثمة أناس غير إجتماعيين جداً وليسوا مؤثرين جداً في تعابيرهم ، ينكشفون لكم بصعوبة وعلى مهل ، لكنهم ، مع كل حديث يغنونكم بشيء يشدكـم تدريجاً إلى أن تشرعوا تبحثون عنهم . وللوصول إلى مثل هذه الصحبة يلزم طبعاً ، شيء من الثقة المسبقة من الجانبين . ثقة ، تحديداً ، وليس تعاطفاً من النظرة الأولى . التعاطف قد يأتي متأخراً .

لوحات كاريير ليست جذابة لبعض المشاهدين في الواقع . إنها لا تفتن دائماً بل قد يتم تجاوزها من غير أن تلحظ . ومنذ أن رفع في قسم من التصوير الحديث اللون النقي ، ومقامات الماجور الى مستوى العبادة ، فإن لوحات مثل لوحات كاريير تبدو فقيرة المنظر مقارنة بتلك التي لتلامذته — المتوحشين أو ورثتهم الذين تلوهم . لأن لوحات المعلم من الجيران العسيرين ، الذين ينكشفون تدريجاً وأمام الحساس وحده ، إنها لا تصلح للمشاهد المستعجل دائماً ، لأن وقته ثمين .

كتب غاستون دوفور : « في غرفة عملي لوحة لكاريير . إنها تمثل امرأة في حال التفكير المتوتر ... صارت هذه المرأة حية في نظري . لا أستطيع أن أحرم منها . إنها جزء من حياتي الروحية . يخيل لي أنني أرى الحياة كما تراها .. وأننا في كثير من الأمور نفكر تفكيرا متماثلا . تمنيت أن أنال إعجابها ، وأن اقدم شيأ تستحسنه » .

وتبين انه قد يحدث ألا تضايقنا اللوحة المعلقة في الغرفة ولا نستطيع تجاهلها . وقد يبدو من غير معنى أن يكون المقتبس يخص عملاً لكاريير . ذلك لانه من هؤلاء الذين ليسوا اجتماعيين جداً ، ولا من الذين لهم تأثيرهم الخاص ، والصداقة معه تقوم تدريجاً وتتحول الى ضرورة ، بشرط وجود ثقة متبادلة ومن الجانبين . لقد أولانا الفنان ثقته — الدليل على ذلك هو اللوحة . والباقي متعلق بنا .

ولأن الباقي متعلق بنا ، يوجد بيننا أمثال هؤلاء الذين لا يميلون إلى إضاعة وقتهم مع معلمين صغار . امثال هؤلاء يعتبرون بارعين جداً لأنهم قرأوا أو على الاقل تصفحوا نشرات ارشادية لمؤلفين من امثال بيريوشو ولا يرون لماذا يجب أن يعنوا بكاريير ما دام بيريوشو لم يكتب عن كاريير .

— قليلة هي الأسماء الكبيرة — قالها لي احد المعارف ونحن نطوف في معرض الفن الغربي المقام عندنا .

استأذنت وأبديت ملحوظة :

ـ أمامك تماماً ماركيه .

ـ هم ... ماركيه ... وماتيس ؟

هممت بأن أقول : ـ وراء ظهرك كارير ..

لكنني صمت . إذا كان لا يعرف ماركيه فماذا يبقى لكارير ؟

نؤكد أن الفن يغنينا ، ونحن مقتنعون أنها بدهية من غير أن نحسب حساباً إلى أن الفن لا يمكن أن يعطينا ما ليس فينا أو لا نرغب في أن يكون فينا . كما أن الملاحظة تنمي الحواس لكنها لا تستطيع أن تعطينا الحواس ، كذلك الفن ، يغني الشعور لكنه لا يستطيع أن يعطينا الشعور . ينمي الفكر التصويري لكنه لا يعطينا الفطنة والخيال . إن فاعلية العمل الإبداعي على كل سخائه ، تتبع إمكانات الشخص المتلقي . ولهذا فإن أحدهم سينفعل أمام لوحة لكارير ، وسيتجاوزها آخر ، أحدهم سيشعر بارتعاشات بورتريه رمبرانت بريشته ، في حين أن الثاني ، إن كان مهذباً كفاية ، فسيكبح تثاوبه .

ومن هنا فإن الأمور أبعد من أن تكون راجعة الى الإمكانات النفسية للذات المتلقية بل إلى درجة تطورها الفعلي نتيجة التفكير والخبرة . يقول الطفل أن حرف (ج) يشبه في نظره الخنفساء . ولا تستدعي إحدى الشارات لدى المسن صورة حشرة . لقد أضاع شيئاً من تلقائية التفكير التصويري ، لكنه اكتسب تجربة روحية ليست لدى الطفل . النغم اللوني المرنان في « غرفة النوم » لفان غوغ لن تثير انفعالي أبدا . كما سبق أن أثارته ، إذ رأيتها لأول مرة في مكتبة بائسة ، لا لأنها معروفة لي منذ زمن بعيد ، بل لأن عيني قد شبعت وتعبت . لكن « غرفة النوم» هذه تؤكد لي الكثير من الأمور التي لم أفكر بها من قبل .

اللوحة توقظ لدى كل منا مشاركات صورية ـ معروفة او غير معروفة ـ وإذا لم توقظها فإن اللقاء لم يحدث . لكن المشاركات قد

تكون مختلفة وقد تقودنا نحو الاستنارة ، أو قد تقودنا في بعض الأحوال الى تفسير منحرف . يرى هايدون أن الأنبياء في قبة سكستين يبدون مخيفين وكأنهم مستعدون في كل لحظة لأن يرفسوه . هذه المشاركة ليست غريبة عن مشاركة الحرف والخنفساء بل هي أسوأ وأخطر . أخطر ، لا بمعنى أن هايدون قد يتلقى رفسة فعلاً ، بل بمعنى أنه لن ينجح أبداً في أن يفهم فن ميكيلا نجلو . المشاركة موجودة لكنها لم تبطل التجاوز .

المشاركة نتيجة الاحتكاك بين ما يقدمه لنا الفنان وما نملكه نحن من أفكار، ومشاعر، وذكريات. كل لقاء مع عمل إبداعي كبير قد يغني بشيء ولو صغير سيرتنا الروحية فهل يضمن لنا إياها .. قد يغير العمل الإبداعي إلى حد ما مجرى الأشياء من هنا الى هناك ، وهو غير مؤهل لتصحيح الماضي نحن ما نحن ، والغنى أو الفقر في ردودنا الجمالية لا يتعلقان باللوحة التي أمامنا وحسب بل أيضاً بغنى أو فقر المستودع الروحي الذي في دخيلتنا ، حيث كدسنا تجربتنا . لا يحمل الفنان أية مسؤولية عن محتوى هذا المستودع ، كما أننا لا نحمل أية مسؤولية عن محتوى اللوحة. كأنما يفهم هذا من ذاته لكنه يفهم نظرياً فقط. وفي الممارسة يؤدي عدم فهم مثل هذه الأمور الأولية ، في الغالب ، إلى مجادلات عقيمة ، حيث يلقي كل طرف الذنب على الآخر .

المعلمون الكبار .. المعلمون الصغار .. إذهب واعرف من الكبير ومن الصغير في هذا الزحام ـ هكذا يرى بعضهم . حسن أن ثمة كتباً حول هذه المسألة ، كما حول غيرها . كل شيء في الكتب معروض جيداً وبما يكفي ، وواضح جداً .

وحسن أن ثمة لوحات ـ والافضل أن نقول هذا .. وحسن أن ثمة أناساً ما زالوا يصدقون اللوحات اكثر مما يصدقون الكتب .

* * *

فلتكن من زمنك

ذات حين وجدت في معرفة الفن نظرية ، دحضت في ما بعد ، لكنها أنجزت عملاً طيباً في تلك السنوات . إنها المقولة سيئة السمعة « الواقعية ـ ضد الواقعية » التي اعتبر بفظاظة بموجبها أن تطور الفن البشري كله هو الواقعية ضد المواقف غير الواقعية . كان كل شيء بسيطاً ، واضحاً ، بل إنه مرئي ، وقد ألقيتُ المحاضرات عارضاً النسخ .

بدأتُ بعصر الحجر المنحوت ، وإذ عرضتُ بعض صور « ثور الخلاء » (البيزون) من المغارة في التاميرا ، أوضحت أن الفن منذ ولادته هو واقعي في جوهره . قبيلة الصيادين . ما الأكثر طبيعيــة من أن ـ تصور الديك البري . وقد صور تصويراً يصيب علماء الحيوان المعاصرين بالحسد . وفي عصر الحجر المنحوت « النيوليت » تعقدت الأمور إلى حد ما ، لأن الصور الواقعية هناك ، بدلاً من أن تصبح أكمل فأكمل ، أخلت المكان لبعض الإشارات المجردة . ولم يلزمني أحد أن أقف عند عصر النيوليت خصوصاً ، أما الاشارات فكان يمكن أن تفسر بالسحر .

وتعقدت الأمور أكثر مع ولادة المجتمع الطبقي ، وكان ذلك طبيعيا ووجدت تفسيرات جاهزة . اختلافات الوعي الإجتماعي . فن الطبقة السائدة وفن المستثمرين . التشكيل المرمري الرســمي وفخاريات تاناغرا . العصور الوسطى كانت سهلة . هناك تهيمن ، تماماً ، وجهة النظر المضادة للواقعية . ثم جاءت النهضة وتسنمت المواقف الواقعية الذروة . وعمومــاً لا مشكلات لدى الإبداع الفردي . فيلاسكتس كان واقعياً ، غريكو ـ ضد الواقعية ، أما إذا كان المبدع أكثر تلويناً ، بمعنى

ان يكون مــن الصوفية والواقعية أو الخيالية والواقعية ـ بروغل ، بوسخ ، غويا وآخرون أمثالهم ـ فالأعمال تفسر بالتناقض الإبداعي ، الناجم عن الظروف الإجتماعية ـ التاريخية المتناقضة .

ولو حكمت بناء على ردّ فعل الطلاب لرأيت انني كنت مأخوذاً تماماً، ومقتنعاً على الأقل وصولاً الى مدخل الفن الحديث . هل إستلطفنا ، إلى حد ما ، الكلاسيكيين في ذلك الحين ـ بمن فيهم المتناقضون ـ أم أن الطلاب ، ببساطة ، لم يعيروا اهتماماً الى الكلاسيكيين خصوصاً ، وسواء كان الأمر هكذا أم لم يكن ، فإن تقويماتي لم تواجه باعتراضات . كنت على تلك القاعدة الساذجة التي ترى أن غياب الاعتراض هو إشارة إلى الموافقة .

على عتبة العصر الجديد كــان الانطباعيون ينتظرونني محملقين ، جاهزين لارباك كل نشاطي التربوي . بقوة أختام ذلك الزمن كنت ملزماً باعلانهم مضادين للواقعية ، وقد فعلت، وكي ـ أخفف الضربة ـ أضفت، أن هؤلاء ، مع ذلك ، أناس ذوو موهبة ، والقيت الذنب أكثر ما القيته على الظرف الاجتماعي . وهنا برز للعيان رد فعل قسم ممن في المدرج على أحكامي .

هذا ، كما يقال على عجلة ، هو الفرق بين اللوحات ، والفطر . فلو قلت لأحدهم « هذا الفطر سام » فلن يخطر له أن يتذوقه كي يتأكد من صدقك . أما إذا قلت له رأيك في لوحة هي عمله الأول فسوف يشك في كلماتك . خصوصاً إذا كان فناناً أو يعد نفسه لأن يصير كذلك . وعلى الأخص إذا قرر انــك أتيت كي تعلمه ، والمسألة ، يا للأسف ، لا تتعلق بعدم ثقة مــا غامض . وإذا لم تنجح في إقناع رجل أمامك بمقولتك ، تستطيع أن تثق من انك اقنعته بما هي عكسها .

حاولت ، واقعيــاً ، أن اعلل بتحليلات ملموسة . أثرت نقاشات لأحصل على آراء متضاربة . لم يكن عسيراً ، في الختام ، أن أحصل على

تعميمات هي خلاصة استخلصتها ـ أكثر الطلاب كانوا حفاة في النظرية. ومع ذلك كانت المعارضة الداخليـة هنا وهناك لا تتزحزح ولا مناص من رؤيتها .

ومن جديد يظهر هذا الفرق المضحك بين اللوحة والفطر . فمهما يكن جميلاً هذا الفطر فإن معرفة أنه سام ستحرمه من كل جاذبية . أما حين تكون اللوحة جميلة فحاول أن تذمها إذا لم يكن لديك عمل . وحتى لو كانت غير جميلة فسوف تظهر مصاعب ، إذ أن مسألة ما هو الجميل وما هو غير الجميل في الفن هي مسألة معقدة جداً .

وعلى الرغم من ذلك . ومع مقولة « الواقعية ـ ضد الواقعية » ظلت الأمور تسير بيسر . وكانت ، عموما ، مقنعة تكاد لا تتزحزح . ثم ظهر أنها لم تكن لا تتزحزح . لقد همشوها وأرسلوها الى أرشيف الغرائب . ثم دهشنا ، من كوننا وثقنـا بها ، وأرجعنا كل شيء الى عبادة الفرد والى حداثة السن .

ويكاد ذلك أن يكون الأسباب الوحيدة . وعلى الرغم من تجريدها تحتوي المقولة على عنصر ما عقلاني . وحتى أنصار النظرية التي تقول إن الفن ظهر كلعبة لا يستطيعون تجنب مسألة التقليد ، لأن اللعبة ذاتها تظهر كتقليد لشيء . والتقليد يفرض السعي الى التشابه . والتشابه هو الشكل الأكثر بدائية للصدق . والصدق في أساس الواقعية .

المسألة الى حد ما واضحة ، ما دام الأمر يخص التقليد ، التماثل ، والمحاكاة أو انعكاسات العالم المحيط بنا . وسواء كان الأمر يعود الى التقليد لدى أرسطو او الى نظرية البرتي ـ فالفرق ليس مبدئيا . يصير مبدئياً لدى بروز تناقض القوانين ـ العالم الخـارجي أم الداخلي ، الواقعي أم المثالي . ومقبول أن نرى أن لفن الواقعي هو الذي يحسم الورطة في مصلحة الإيجابي والحقيقي . ومثل هذا الفن قد وجد فعلاً . لكن الواقعية الناضجة ، كما يخيل لي جواباً عن سؤال « هذا أم ذاك ؟ »

تجيب بابسط طريقة ممكنة : « الإثنان » . ... الإثنان — فأي واقعيين سنكون ، إذا لم نفهم انهما لا ينفصلان في الواقع لدى الإنسان ، فهما في صلة وثيقة ناجمة سببيا أو ، إذا شئتم ، في صلة الجزء بالكل .

بين الحوافز المختلفة التي أدت الى رمي مقولة « الواقعية — ضد الواقعية » كليا وجذريا كان حافز أننا نستطيع أن ننسب آلياً ، إلى الواقعية أكثر ظواهر الماضي الفنية تبايناً من حيث الطابع ، مع الزعم أنها ، إلى هذه الدرجة أو تلك ، صادقة . ويظهر أن من الأسهل جداً أن نحدد ما ليس واقعياً ، من أن نحـدد ماذا تمثل الواقعية تحديداً دقيقاً . اما جرت محاولات إيجاد صيغ . بل هي ، على العكس ، كثيرة العدد . هذا لا يمنع عدم وجود واحدة منها ترضينا كل الرضى .

من الصعب أن ننتظر الى أن يحرك المنظرون رؤوسهم من أجـل بلوغ تحديد واحد صحيح ، وأن يوقف الممارسون نشـاطهم انتظاراً لمفتاح السر . إتبعت الواقعية طريقها وستتبعه ، من غير أن تقلقها حقيقة أنها لم تحدد في صيغة تامة . وإسراع الممارسة هذا أمام النظرية ينبغي أن يفرحنا لا أن يضايقنا . إنه الإشارة الأصدق الى حيوية المنهج . من السهل أن تصاغ مرة واحدة والى الأبد المسودات الرئيسة الميتة في الفن ، لانها هي نفسها وليدة صياغات مسبقة . العملية الحية في سيرها الذي لا يتوقف وفي صورها الواقعية العديدة يصعب أن نلتقطها في المعايير الصارمة في البيانات ، لكن هذا لا يعيقها عن أن توجد ، وأن تتحرك الى الامام وأن تؤدي رسالتها الروحية .

إن غياب التحديد النظري الدقيق لا يعني طبعاً أن الواقعية غير محددة حتى من حيث مبادئها الأساسية ، أو أن نمحي سمتها الخاصة ، حيث نصل الى واقعية « من غير ضفاف » ضبابية ومشتبهة . الناس الذين يدافعون بالكلام عن مثل هذه الواقعية لا يقدمون خمسة قروش للواقعية ، إذا لم نحسب التسمية التي تستخدم في شبكة التخريب النظـري .

المبادىء الأساسية جداً للواقعية ـ حتى قبلنا وقبل صيغنا ـ قد ظهرت في الفن ذاته . للنظرة الأولى يبدو أن مهمتنا تنحصر في ان نستخلصها من الممارسة الفنية ، وأن تقدمها ، ما أمكن ، بمزيد من الوضوح . أجل ، لكن من اي ممارسة ؟ من ممارسة المبدعين الواقعيين طبعاً . لكن من هم الواقعيون تحديداً ؟ يبدو أننا في دائرة مغلقة : كي نوضح الواقعية يجب أن نستند الى نتاجات واقعية ، وكي نحدد النتاجات الواقعية يجب أن نكون قد أوضحنا الواقعية .

هذه التبعية المتبادلة ، التي تذكر بالدائرة المغلقة ، ليست متخيلة قطعاً . إن ذلك يتضح جداً في المعرفة الفنية بعد عزل مقولة « الواقعية ـ ضد الواقعية » . وإذاً ستبرز مسألة : لو لم تظهر الواقعية مع ثيران البيزون في التاميرا فالى أية فترة سننسب تاريخ ميلادها ؟ أسرع بعضهم الى الإجابة : النحت الهيليني في الفترة الكلاسيكية . آخرون يقفزون خمسة قرون كي يعلنوا : تصوير البورتريه الروماني . ويقول آخرون : النهضة . وتقول فئة رابعة : معلمو الباروك . الخ ...

يرى بعض المؤلفين المشهورين أن أمثال هذه الإجابات كلها لا تخفي صلة ما مشبوهة مع المقولة التي استبعدت . ويرى هؤلاء المؤلفون أن الكلام على الواقعية لا يكون ممكناً إلا مع حضور منهج مدرك وواضح ومصوغ ومحدد جيداً ، أي في القرن التاسع عشر وحده ، وليس أبكر من السنوات الثلاثينات من القرن . بعض الطباع الأكثر مسالمة كانت ميالة الى قبول أن بعض العناصر الواقعية قد ظهرت في الفن قبل ذلك ، لكن هذه لعناصر اعتبرت ما قبل تاريخية .

إذا كان التطلع الى نسب ظهور الواقعية الى عصور أبعد تفوح منه رائحة المقولة المرمية ، فإن محاولة نسب ولادته الى وقت متأخر هو السنوات الثلاثينات من القرن الماضي تذكرني بازعاج بمدرسية عانينا منها طويلا معاناة حقيقية ، ومن محاولتنا ترميمها . يجب أن نكون محرومين من كل معرفة حول التداخل في تطور عملية الإبداع لنصرح بأن

ديكنز ما كان يمكــن أن يولد لو لم يكن الرومانتيون الإنكليز من القرن الثامن عشر قد ولدوا . وليس هذا وحسب . الانسـان لا يمكن أن يولد من غير أن ، لكن لم يقل في أي مكان أنه سيشبه اباه حتماً . لكن ديكنز يشبه أسلافه ، مع أنه تجاوزهم ، يشبههم من حيث قبل واقعيتهم التى سيطورها ويغنيها . ما كان بوسعي أن أعتبر ديكنز واقعياً ببساطة لأنه وضع هناك وفقاً لمشروع مخترع بائس ، وأن احجب هذا اللقب عن مؤلفين من القرن الثامن عشر مثل ويليام غودين ، وتوبايس سمولت ، وهنري فيليدنغ ، الذي سماه غوركي « مبدع الرواية الواقعية » .

يجري التدقيق أحيانا فيقال إن ظهور الواقعية كمنهج يعود الى ثلاثينات القــرن الماضي ، إذ في ذلك الحين ظهر بكل حيويتــه وصدقــه انعكاس الواقع مع كامل امتلائه وما يستتبعه . لكن مثل هذه الأطروحــة تستثير اعتراضين على الأقل ، اولا : « الامتلاء وما يستتبعه ، وفقاً لاية معايير ؟ إذا كان ذلك وفقاً لمعاييرنا الراهنة فينبغي أن نحرم من اللقب حتى بلزاك ، وأن يمنح هذا اللقب الى المبدعين المسلـين بنظرة علميــة تسمح لنا وحدها بأن نستشف آليات العمليات الاجتماعية الخفية . وإذا أثبتنا الجوانب المحدودة من واقعيــة بلزاك بالظروف التاريخيــة الملموسة ، فعلى اي اساس نرفض هذا المبرر لسمولت أو فيلدينغ ، اللذين واقعيتهما اضيق لانها نمت في ظروف تاريخية مختلفة ؟ ثانيا : الحكايات على « الامتلاء والاستتباع » هي ليست في الممارسة اكثر من حكايات . هي صحيحة من أجل تمثال ضخم لبلزاك ، وجزئيا من أجــل مؤلف مثل ديكنز ، لكنها ترن قوية عن فلوبير أو موباسان الذي لم يفكر أحد بأن يفرده إلا كواقعي . يطرح سؤال ـ على اي اساس ، ما دمنــا نتمسك بالمنهج في امتلائه واستتباعه ؟ على أساس واحد أوحد : هو أن هــؤلاء المؤلفين يدخلون على نحــو رائــع في مشروع تاريــخ الحوادث المتسلسلة الذي أعد .

كنا سنصل الى استنتاجات أكثر إزعاجا لو اننا واصلنا محاكماتنا لواد تعود الى أيامنـا ، وعلى نحو أدق ، لو أننـا طابقنا صيغنا حول الواقعيــة الإشتراكيــة مع إبــداع الكثيرين من المؤلفين ، الذين قوموا كواقعيين اشتراكيين . الحال ، هي أن بين الصيغ وما يقابلها من نتاجات لا يوجد دائما تطابق كامل ، فهل هذا يعني أن هذه النتاجات دون سواها غريبــة عن المنهج ؟ الواقعي الأمثــل ، أي ذلك الذي يستجيب تمــاما للبيانات ، هو شيء كالانسان الأمثل الذي يستجيب في كل مرحلة وفي كل ظرف لفقرات القانون الأخلاقي . إنه وهم لا أكثر . هذا لا يعني أن نرمي مبادىء المنهج باسم واقعية حقيقية ما . هذا يعني أن مبادىء المنهج ، على الرغم من أنها محددة لا تستطيع – في الملموس والممارس – أن تكون منجذبة بفرادتها الى الفرادة الإبداعية المطابقة لها .

الواقعية في الفن ليست مدرسة بل عملية . هذه العملية مستمرة بتاريخها ، ومستقبلية في غدها لانها مرتبطة عضويا بعمليات الحياة . قد تكون مصوغة صوغاً محدداً ودقيقاً في مرحلة محددة عند مؤلف ما ، لكنها كاتجاه كامل لا تستجيب لمثل هذه الصيغ التفصيلية ، فهي تسم بميسمها الأعم المبادىء الأساسية التي تعطينا في الواقع اساساً لقبولها كعملية كاملة ، وكي ندعوها واقعية .

واقعية البورتريه الروماني ، ليست موازنة ، طبعــاً ، لواقعيــة بورتريهات رمبرانت ، ولا واقعيــة فيلاستكس – وواقعية كوربيــه ، ولا واقعية هوغارت – وواقعية دومييه ، ولا تلك التي لدى غويا – وتلك التي لدى مانيه . بين الرواية الواقعية من عصر التنوير ورواية بلزاك ، وبين نثــر فلوبير ونثر غــوغول ، بين نتاجــات موباســان ونتاجــات دوستويفسكي ثمة اختلافات ضخمة ، لا أسلوبية مجردة ، بل منهجية . ومع ذلك فإن هذه الظاهرات كلها تنتمي الى الواقعية من حيث سماتهـا الأساسة . وإذا اعترض أحد قائلا إن من السذاجة البحث عن الواقعيــة في فن روما القديمة ، فأنا ، من ناحيتي سأسأل أين وكيف حطمت مبادىء

الواقعية في تمثال البورتريه الروماني ، الدقيق دقة لا ترحم ، والمضايق بحدة نظره حتى حين يكون الامبراطور نفسه هو الموديل ؟ وهل يمكن أن تسمى غير واقعية التماثيل النصفية لاغريبا ، وبالبين ، ولتسيتسيليه يوكوندوس — استشهد بالإتجاهات ، لأن الأمثلة لا تنفد . الصدق في هذه البورتريهات شديد البروز ، فلا يتجاسر أحد على المغامرة بنقاشه . وقد يرد عليّ أحد بأن الصدق والواقعية ليس الشيء ذاته ، وأن دوافع، وتصورات ، ووجهات نظر النحات الروماني كانت مختلفة كل الإختلاف عن تلك التي لدى المعلمين الواقعيين في القرن التاسع عشر . ونحن في الفن لا نتعامل مع أمزجة عارية ونظرات بل مع نتائج ملموسة ناجمة عن أمزجة ونظرات ، أي مع الحقائق الفنية . وحين تكون هذه الحقائق حقائق الواقعية ، يتراجع كل ما سواها الى المستوى الخلفي من غير أن يكون له سلطان يغير تقويمنا .

وثمة شيء آخر : من يعطينا الحق في أن نحدد مثال الواقعيه بواقعية القرن التاسع عشر النقدية ؟ تعتبر الواقعية النقدية ، حقاً ذروه في كشف « الحقائق السياسية والاجتماعيــة » لم تعرف من قبــل في الفــن ، في التناول الأوســع للنشــاط الاجتماعي ، والتوغل عميقاً في تناقضاته الطبقية . لكن قبل كل شيء ، ومنظوراً إليها من هذا الجانب ، ليست الواقعية النقدية محددة طبقياً وحسب ، بل هي تناول مشدد للموضوع . لا أحد يعطينا الحق في توصيف سمات هذا التيار توصيفاً واحداً وشاملاً على أساس « الكوميديا الانسانية » الضخم ، لسبب بسيط هو أن ذلك لا يستنفد قضية بلزاك . لن نجد البانوراما الاجتماعية الواسعة لدى فلوبير ، كي لا نتكلم على مؤلفين مثل شانفلوري الذي صار رئيس الواقعية منذ الخمسينات . لدينا القليل من الحق في أن ننقل آليا توصيف الواقعية في الأدب الى الواقعية في الفن التشكيلي . كوربيه مع أنــه يعتبر زعيم المدرســة ، هو مبتعد لا أمل فيــه عن العمليات الاجتماعية ، مقارنة مع هوغارت الذي عمل قبل ذلك بمائة سنة ، وقد عكس التناقضات الطبقية واضطرابات الشارع ، والنضالات السياسية،

وعيوب المجتمع الانكليزي . غويا ، من غير أن يكون له شرف الانضمام الى الواقعية النقدية ، قدم لوحات مؤثرة واقعية ، مثل « أسرة كارل الرابع » و « الإعدام في ٣ أيار » التي لا يمكن أن توجد في فن التصوير الفرنسي في القرن التاسع عشر ، وهذا ليس في ما يخص التحقيق للأساسي وحسب بل في ما يخص الصدى الاجتماعي والسياسي ايضا .

وفوق ذلك يجب الا ينسى أن مهمة الواقعية ــ خصوصا في بعض الفنون ــ لا تستوفى بتصوير هذه الأحداث والظواهر الاجتماعية أو تلك . لقد صار يقال إن المسألة عند الواقعي الحق هي : هل العالم حولنا أم فينا . هذان الموضوعان لا ينفصلان لدى الواقعي . وهذا لا يعني أنهما درسا في العصور كلها على مستوى واحد وفي العمق نفسه . وإذا كانت واقعية القرن التاسععشر قد اتسعت جداً وأخذت حيزاً كبيراً من تصوير النشاط الاجتماعي الواسع ، فإن بعض المعلمين الأقدم عهداً قد حققوا انتصارات واقعية استثنائية ، مع أن ذلك تم على مساحة أكثر تواضعا من توصيف الفرادة الانسانية . عبثاً سنبحث عن أعلى منجزات فن البورتريه الواقعي في القرن التاسع عشر . إنها ليست هناك . إنها في البورتريهات الشخصية لرمبرانت ، في « سكان المأوى » لهالس ، وفي « الكاردينال غيفارا » لغريكو ، وفي « اينوكينتي العاشر » لفيلا سكتس ، وفي « كارل الرابع » لغويا .

واخيراً ، ينبغي الا ننسى أن الإنسان قد يكون واقعيا بأساليب مختلفة . ولأنه يقال لنا إن الواقعية الحقة هي واقعية القرن التاسع عشر فعلينا أن نسأل : ايتهما المقصودة تحديداً ؟ إذ اننا نجد في القرن التاسع عشر نمطين من الواقعية ، على الاقل ، والفرق بينهما مميز . إحداهما هي واقعية السنوات الثلاثينات ، أي واقعية بلزاك ودوميه . الثانية هي واقعية الخمسينات ، أي واقعية شانفلوري وكوربيه . ومن قبيل الفضول : في تاريخ الأدب توضع النبرة فوق الواقعية منذ الثلاثينات في حين أنها في تاريخ الفن توضع فوق الواقعية في الفن في الخمسينات .

وهذا الأمر المستغرب هل يمكن ان يفسر إلا بحضور أو غياب البيانات . بعض المؤرخين مرتبط وثيق الارتباط بالبيانات . وفي البيانات لا مكان للتذبذب ، كل شيء هناك أسود على أبيض . مع أن بلزاك قد نشر عام ١٨٤٢ مقدمته على « الكوميديا الانسانية » المعتبرة حتى اليوم كوثيقة برنامجية للواقعية في الأعوام الثلاثينات . لكن الفقير دومييه لم يفطن إلى نشر وثيقة فراح يعمل بهدوء وصمت من غير حتى أن يوضح أنه بصنع واقعية ، ولهذا السبب حرم من لقب زعيم الواقعية .. تعامل كوربيه في الخمسينات بحذر مع مثل هذا الجواز « الاذن » . وبمساعدة أديب هو شانفلوري ، وفيلسوف هو برودون صاغ الفنان ونشر وجهات نظره . وظهر البيان بعد لأي . يعني ــ ظهرت الواقعية أيضاً ممثلة بشخص زعيمها .

يجد بعض الدارسين ان واقعية الثلاثينات غير « نقية » من حيث المنهج ، بمعنى أنها ممتزجة بعناصر الرومانسية . مثل هذه الملحوظات توضع لا لعنوان ستاندال وحده ، بل إلى بلزاك أيضاً ولو بالشكل الاكثر تهذيباً ، لأن بلزاك هو من هو . بعض المؤلفين لم يخطر في ذهنهم أن الأمر لا يخص التمازجات الخارجية وحدها بل الخصوصية العضوية الرؤية والتفسير ، وأن بلزاك هو كذلك لا لأنه تأثر بالرومانسيين ، بل لأن بلزاك، كغوغول في ما بعد ، وصل إلى الخيال لا لأنه نصف واقعي بل لأنه واقعي على طريقته .

المقدمة على « الكوميديا الإنسانية » معروفة جيداً ، وسأكتفي بعرض مقطعين منها لهما اهمية رئيسة. يتكلم الكاتب في الأول منهما على طابع المادة المستفاد منها : « الحدث هو اكبر روائي في العالم : كي تكون مثمراً يكفي أن تدرسه . المجتمع الفرنسي سيكون المؤرخ ، وعليّ أن اكون السكرتير لا أكثر . إذا وضعت قائمة جرد العيوب والفضائل ، وإذا وحدت أهم مظاهر الشهوات ، وإذا وصفت الطباع ، وإذا اخترت احداث المجتمع الرئيسة ، وإذا ولفت الانماط عبر توحيد السمات من كثير من

الطباع المتجانسة فسوف أنجح في ان اكتب التاريخ الذي نسيه كثيرون من المؤرخين ، تاريخ الأخلاق . » .

في هذا المقطع تتجلى بعض مهمات أساسية من مهمات الكاتب الواقعي كما فهمها بلزاك . هدفه لا أن يخترع بل أن يعكس حياة المجتمع، هو « سكرتيره » . لكن الانعكاس ليس فعلاً خاملاً ، إنه يطرح الأفضل، هو تركيب وتوليف للمادة يطرحه الواقع . هذه السمات الإبداعية للواقعية تظهر بمزيد من الوضوح في المقطع التالي :

« وإذ يتشبث الكاتب بحزم بإعادة التصوير هذه يستطيع ان يكون اكثر أو أقل دقة ، اكثر أو أقل سعادة ، رساماً صبوراً أو شجاعاً لأنماط الناس ، راوي درامات من الحياة العاطفية ، عالم آثار للوضع الاجتماعي- محصياً للوظائف ، مسجلاً للخير والشر . وكي يستحق المدائح التي يسعى إليها كل مبدع ، أما ينبغي له أن يعرف الأساليب او سبب هذه النتائج المجتمعية ، كي يمسك المغزى الكامن في هذا المحتشد الضخم للأشخاص ، وللشهوات ، والحوادث . . . وكي يكون العمل الإبداعي شاملاً فإنه يحتاج إلى خاتمة ، والمجتمع المصور على هذا النحو يحمل في ذاته سبب نشاطه . » .

مغزى هذا المقطع على درجة قصوى من الأهمية . لا تترجم مهمة الكاتب إلى عكس الجانب الخارجي للأنماط ، وللعلاقات المتبادلة ، وللأحداث ، بل إلى الوصول إلى جوهرها العميق . وباسم هذه المهمة الرئيسة رأى بلزاك أن من حقه أن يختار ، وأن يعدّل ، وأن يقوى وأن يضعف ، أن يكني ، وأن يركب ، وأن يعضون المادة في تركيب – إنها حرية لن يعتبرها الطبيعيون وحدهم مدانة بل سيعتبرها كذلك أيضاً واقعيو السنوات الخمسينيات . الإخلاص لحقيقة الحياة لا يعني لبلزاك تبعية عبودية للوقائع الحياتية ، بل على العكس من ذلك ، يضع الاستهلال الإبداعي لحرية الإبداع في معالجة تلك الوقائع . ونقول بطريقة أخرى ،

إن المراقبة الصادقة بذاتها لا تؤدي وحدها إلى شيء . يجب أن يواكبها خيال جبار ، ونظرة ثاقبة عميقة .

جون يوسون المدعو شانفلوري (١٨٢١ ـ ١٨٨٩) هو مؤالف يكاد يكون منسياً من غير حق ، فهو بعد ثورة ١٨٤٨ احتل موقعاً مرموقاً جداً في الحياة الفنية الفرنسية ، وهو مرموق ومعتبر رئيساً للمدرسة الواقعية . تعود شعبيته في سنوات الخمسينات لا إلى رواياته وحدها، التي لا يقرأها أحد اليوم ، بل إلى مقالاته النقدية والبرنامجية ، التي جمعت عام ١٨٥٧ في مجموعة ذات عنوان جميل الوقع هو « واقعية » . ثمن شانفلوري تثميناً رفيعاً واقعيي الثلاثينات وكتب قائلاً : « إن رسوم دوميه » و « الكوميديا الإنسانية » لبلزاك ، هي أصدق تصوير للبورجوازية » . لكن ، وكما في أدبه كذلك في مقالاته كان زعيم المدرسة الجديد محدداً جداً بمواقع أسلافه الكبار .

يرى شانفلوري أن « الفن يجب أن يكون عفوياً ، صادقاً ، ومستقلاً . » « عفوي » ـ هذا يعني عدم تدخل التبريرات الذهنية ، « صادق » من غير أي انحراف عن التلقي المباشر « مستقل » من غير أي علاقة بأي تصورات فلسفية أو سياسية . يكتب شانفلوري : « ما أراه يتوغل في رأسي ، ويندفع إلى ريتشي ، ويتحول إلى ما رأيته . » ليس عسيراً اكتشاف الفرق المبدئي العميق بين هذا المنهج ومنهج بلزاك . إن شانفلوري المعلن واقعياً ، يبعد في الجوهر عن الواقعية بدايتها الابداعية ـ لحظة تسويغ العمل والتعميم ـ كي يوصلها إلى تسجيل آلي للمرئي . ولهذا تحديداً تمثل واقعية شانفلوري في الممارسة ممراً نحو ظهور الطبيعية بعد زمن قصير . ولهذا تحديداً ينفر فلوبير من أن ينسب إلى تيار شانفلوري : « يتهمونني بالواقعية ، أي بنسج ما أراه مع غياب الخيال » .

تلحظ واقعية الخمسينات لماماً في تاريخ الأدب . فلوبير ، كما رأينا ، يتنصل من المدرسة ، لكن مؤلفين مثل شانفلوري ، وميورجيه ،

وبانفيل صغار جداً فلا يقاسون بقامة مثل قامة بلزاك وستاندال . في تاريخ الفن تصطف الأشياء اصطفافاً مغايراً بما في ذلك ما يخص الدراسات المنشورة في البلدان الاشتراكية . هنا منذ زمن بعيد ، وحتى قبل أن ينظر في المسألة نظراً جاداً ، وقبل أن يبت فيها ، تنمى الواقعية إلى ما يقارب الخمسينات . في حين ان إبداع دوميه ــ هل يعود ذلك الى الغرافيك أولاً أم لأنه غير مصحوب بالبيان الضروري ــ اعتبر في المرتبة الثانية ، فكأنما جاء بعد كوربيه أو كأنما هو مما قبل التاريخ . والأمر أبعد من أن يترجم الى أن مؤلفاً ما قد قدم الى المستوى الأول من غير وجه حق ، وأن مؤلفاً آخر ، من غير وجه حق أيضاً ، لم يقوم كسلف . الأمر يرجع الى وجود نمطين من الواقعية ، مختلفين جداً وغير صالحين بتاتاً لأن يكونا منهجاً وليس من غير مغزى أن تطرح مسألة كيف يجري تقويمهما ومن سنعترف له بالشرعية منهما وفق معاييرنا الخاصة للواقعية في الفن .

عام ١٩٥٢ نشر لوي أراغون كتاب « مثال كوربيه » حماية لقضية الفنان وعن مبادىء الواقعية . إنها نية حسنة ذات عواقب مؤسية . يشهد هذا الكتاب على أن الكاتب ليس لديه ثقافة تشكيلية كي يحلل قضية الفنان ، وليس لديه معارف نظرية فيرسخ مواقع الواقعية .

وبما أن الأمر متعلق بالحماية فمن حق القارىء أن يسأل : حماية ــ ممن ؟ هل لأن أراغون لم يعرف أدب كوربيه أم لأنه لم يجد فيه مادة كاشفة ، فراح يصب كل حميّاه الجدالية على رأسي مؤلفين متباعدين زمناً ومكانة هما ــ الشاعر شارل بودلير والناقد كلود روجيه ماركس . أما اتهاماته لبودلير فمفرطة ، وأما اتهاماته لروجيه ــ ماركس فغير جديـــة .

إن كوربيه كرسام لا يحتاج ، في الحقيقة ، إلى حماية وليس ذلك من قبيل المصادفة . وكما في نقوشه ، كذلك في دراساته الأعم لتاريخ الفن في القرن التاسع عشر تعتبر قضية الفنان جديرة بتثمين رفيع

جـداً . إن باحثين مثل لويس بينيديت ، وشـارل ليجيـه وليونيلو فينتوري ، وبيير كورتيون ، وهنري فوسيّون ، وبيير ماك أورلان ، وريمون كونيا ، وبيير كابان ، والكثيرين سواهم يضعون كوربيه بـين معلمي القرن الأوائل . ولدى مراجعة عمله لا نجد محاولات حط من قدره أو تشويهه أو الصمت المألوف حين يتعلق الأمر بدوميه مثلاً . ولا غرابـة ، فكوربيه لـم يترك نتاجات يمكـن أن تثير نفور الدارس البورجوازي . عمله الوحيد الذي يحتوي نغمة أحدّ من النقد الإجتماعي هو لوحة خارجية ضعيفة من الصعب أن تشد اهتمام الشارحين .

إن مواقف النقد السلبية منه ، ومحاولات إدانة الفنان وتعريته أو تبرئته لم تتكون تجاه إبداعه بل تجاه سلوكه المدني ، وأكثر ما كانت تجاه مشاركته في رمي عمود الفاندوم . وحتى هنا ثمة مؤلفون وقفوا الى جانب الرسام وقد أكد شارل ليجيه ، مثلاً ، أن « اليوم ، بعد أن خمدت الشهوات السياسية يجب القول إن كوربيه ، من وجهة نظر جمالية كان على حق » وإن هذا النصب سيء السمعة ، هو في النهاية القصوى « عمود مفرط الارتفاع ، ثقيل وقاتم ، وهو سخرية سيئة من عمود ترايان » .

مع مثل هذه الحال يبقى كلام اراغون الكثير على الدفاع معلقا في الهواء ، إذا لم نقل إنه ادى خدمة سيئة لكوربيه ، مصورا إياه كفنـان متوسط مهمل . مع دهشة القارىء يمر اراغون بعبارات تخلو مـن الاحساس ومبتذلة على روائع المعلم ليركز على أعمال غير ذات اهميـة مثل « الفلاحون يعودون من المعرض » أو على أعمال تخلو من الذوق مثل « جمجمة في الماء » التي يرى بعض الدارسين عن قناعة انهـا ليسـت لكوربيه . وليست أقل إدهاشا المادة التوضيحية المكونة في الأغلب من رسوم الفنان . لهذه الرسوم قيمة أرشيفية صرف وهي تمثل المصور تحت الضوء الأكثر مضايقة ، ومن غير حسبان لكونه يؤدي خدمة سيئة لمنحه ، أدى أراغون خدمة سيئة لنفسه ايضا . لقد وقع في حـال

هزلية إذ حاول أن يضفي معاني الجدارة على رسام متوسط وأن يجادل ـ أيضا من غير عنوان ـ في النقد المتخصص الذي كل ذنبه يعود الى كونه أشار الى الظاهر العيان وهو : أن كوربيه ضعيف جداً في الرسوم

وبعيداً عن النية في التعتيم على مجد الكاتب سنسمح لأنفسنا بأن نلحظ ان اراغون ينتمي الى فئة الأدباء الفرنسيين ـ كاركو ، وماك أورلان ، وكوكتو ، وسالمون ، وموران والكثيرين سواهم ـ الذين اظهروا انهم ، لكونهم صادقوا الفنانين ، يحق لهم أن يعتبروا اختصاصيين في التصوير . الهواية في البداية ظاهرة متعبة ، لكنها تصبح خطرة حين يمارسها معلمو الكلمة ، أي الناس المؤهلون لان ينقلوا حال إفلاسهم بصورة مغرية الى القارىء سريع التصديق . وكمثال على هذه الحال يمكن أن تكون مفيدة لا النقوش المقتبسة وحدها بل أيضا الكتاب الضخم « حوار حول متحف دريسدن » ، حيث المتكلمان هما لوي اراغون وجان كوكتو . على عشرات الصفحات يتمرن هذان « الثرثاران» وفق تعبير كوكتو نفسه ، على رفس مادة التصوير العالمي الكلاسيكي . من الصعب أن أشير الى مثال على لغو فارغ أكثر ازعاجا من ثرثرة الغرور هذه ، ومن هذا التشهير بالنفس ومن فشل الاذكياء متحدا وبسطحية نصف الخبرة ورفع كلفة وقحة نحو الروائع ، التي ليس لدى الثرثارين بشأنها سوى تصور بعيد جدا وغير صحيح في اغلب الأحيان . إنه انحلال للدعارة اللفظية مؤهل لأن يخيف سريعاً القارىء ويبعده عن كنوز الفن أكثر مما هو مؤهل لان يثير اهتمامه ويفتنه .

ما يخص اراغون تحديداً هو أن تدريباته الإصطناعية كانت متعبة أيضا بسبب من مزاعمه التنظيرية . والى جانب انعدام الاعداد المتين ثمة امر آخر يصدم هو انعدام الثبات . المناصر الرئيس للمقولة البائسة « واقعية من غير ضفاف » هو أراغون ، الذي وضعها بخطوطها العامة في مقالة ضخمة نشرها في « الآداب الفرنسية » قبل روجيه غارودي بزمن طويل ، الذي صاغها في مقاله . وأراغون نفسه الذي يؤسس

بغيرة ، ومن غير حذق ، المادية الدوغمائية في نقوش كوربيه ينشر بعد ذلك كتاب « كولاجي » حيث يتبنى بالحماسة ذاتها وبالنوعية ذاتهـا الدفاع عـن التجريدية .

لا يجادل أحد في حق الكاتب في أن يمتدح الفنان الذي يحبـه . أما ما يخص امتداح كوربيه فقد قام به قبل أراغون بزمن طويل مـن هو أكفأ منه وأكثر اقناعا من المؤلفين ، وهم كثرة . ففي عـام ١٩٢٨ قوّمه تقويما رفيعا جدا هنري فوسيون في تأريخه لفن التصوير في القرن التاسع عشر ، وقد حلل بعمق أعمال المعلم . نحن غير ملزمين بالموافقة على كل استنتاجات الناقد لكننا نحترم ذوقه وثقافته العالية . أمـا استنتاجات الكاتب فهي ، علـى العكس مـن ذلك ، تضـرب العينين بإفراطها وعدم كفاءتها .

يوجد اناس غير مؤهلين لمراقبة التوازن ، إما لانه يثير نفورهم ، أو لأن مراكز التوازن عندهم هي ، ببساطة ، ليست علـى مايرام . أراغون من هؤلاء الناس ــ التعصب نفسه حـين مجـد السورياليـة والشكلانية مظهراً لنا لا شاطئية الواقعية ، وحين راح يضغطنا في الجهة المعاكسة ــ فكم ينبغي أن يكون بدائياً ومحدوداً كي يرد على اسمه نفسه ، لقد حمل الكاتب ، مع كوربيه هذه المهمة ذاتها . لقد كرس عنوانـاً خاصاً وعدداً كبيراً من المقاطع الاضافية كي يلعن بودلير حيث يدعـوه « ضد ــ كوربيه » ، أي ضد ــ واقعي . يبدو عياناً أن اراغون قد قرأ بودلير على نحو متقطع أو حرّفه عن عمد ، وهذا لا يجوز في الدراسة الجـادة .

معروف أن بودلير ليس منظرا للواقعية ، ومن ثم ما هو بالمدافع عنها . لكنه أيضا ليس متعصباً ولا مقعداً للبرناسية . لقـد ساعده التسامح ، وتذوقه المعاصر ، والحيوي ، والأصيل في الفن على أن يرى بعض الجوانب القوية في الشعر السياسي لاوغوست باربيه وبيير ديوبون

او في تصوير دولاكروا وكورو . انه أول ناقد قوّم دومييه الواقعي لا كرسام كاريكاتير لمواضيع الساعة بل كفنان من الوزن الثقيل . انه مقتنع بأن الفن يجب أن يتحرر من الدائرة السحرية لموضوعات الكلاسيكية الكاذبة ، وأن يتجه نحو الحياة . لقد أعلن أن الفنان : « الفنان الحق ، سيكون ذلك الذي سينجح في أن يظهر الجانب الحماسي في الحياة المعاصرة » .

لقد خبر بودلير التعاطف مع كوربيه ، وقد صادفه وعاش زمنا في مرسمه . كتب قائلاً : « يجب أن نعترف بأن ما حمله كوربيه الى تأسيس الذوق على البساطة والوضوح ، والى الحب النقي المطلق للفن غير قليل » وهو يرى أن « كوربيه عامل جبار وارادة أولية وقوية» وما لا يمكن أن يوافق عليه الشاعر هو قناعة المصور الساذجة بأن « يجب أن تصور ما تراه فقط » ونظرته المحدودة الى الموضوع الموصلة الى الطبيعة الخارجية ، الموجبة ، المفهومة تلقائيا . وبودلير محق تماما ورفسات أراغون الجوفاء لن تغير شيئاً من هذه الحقيقة .

لم يتجاهل أراغون مقال بودلير الرائع في دومييه وحسب . لقد تجاهل حتى أن يكون دومييه قد وجد . وكأنما في فن القرن التاسع عشر لم تتشكل لوحات شهيرة مثل « عوامة ميدوزا » لجريكو ، و « الحرية تقود الشعب » لدولاكروا ، و « الرجل والمعزقة » لميالية ، و «المتراس» لدومييه . لقد وجد كوربيه وحده « لا يضاهى وأصيل حتى في أصغر مسوداته » . لقد نسي اللوحات المثيرة الرعشة مثل « المذبحة في هيوس » و « اليونان تموت فوق خرائب ميسولوغي » ومتأثراً حد الدمع أمام الجمجمة في بركة الماء المصورة من غير مهارة ، يقنعنا اراغون ، من غير أي ظل للمزاح ، بأن المعلم — وكما ذكرنا أن تلك قضيته — وبهذه الزخرفة قد « افتتح لفن التصوير الطريق الحديث لمواجهة الحرب » .

العشق وفق القاعدة يوقظ التعاطف ، يكفي الا يتحول إلى عبادة وإلى تجديف على شخصيات أخرى . وهنا توجد الحلال . معارف

اراغون الساذجة كان في الإمكان تجاوزها بعدم الاهتمام لو لم تؤد الى نتيجة مستخلصة ذات طابع مبدئي : « تاريخ الفن ــ ولا شك ــ سيكتب من جديد بحيث يبنى عبر القرن التاسع عشر الفرنسي حول ذلك الذي ينقطع حقاً عن التصوير القديم ويفتح الأبواب والأقفال للواقعية » . هل يلزم أن نوضح أن المعني ب « ذلك » من قبل أراغون ليس أحداً سوى كوربيه . وهكذا فإن تاريخ الفن كله في القرن التاسع عشر يجب أن يدور حول كوربيه ، أما جيريكو ، ودولاكروا ، دوميبه ، وميلليه وغيرهم من الصغار من هذا الجنس ، وما داموا ليسوا تلامذة لكوربيه ، فسوف يظلون معتبرين ممثلين للفن القديم محرومين من اية صلة بالواقعية . وهل يجب أن نكون أنبياء كي نتنبأ بما يكفي من الثقة بأن أحكام أراغون المطلقة ستبقى من غير أثر .



ثمة وفرة من الوثائق الخاصة بحياة غوستاف كوربيه وإبداعه ، فكثرة كلام الفنان ، وغنى مراسلاتــه ، ورغبته في تقويم نفســه ، وفي إيضاح نتاجاتــه ، وفي أن ينظر ، وأن يصــوغ آراء حول معلمي الماضي والحاضر ــ كل ذلك يهوّن أمر السيرة الذاتية .

وكثيرة جداً هي التقويمات المنشورة التي تلقاها الفنان وهو على قيد الحياة . تلك التقويمات كما هي الحال دائماً على نوعين معاديــة وصديقة . لا الخصومات وحدها بل الاخفاقات أيضا ، وحتى نجاحات كوربيه قد استخدمت من قبل الصحافة الرجعية كمدخل لسخريات لا تطاق . كل أنواع الهزء من الفنان في رسوم كاريكاتورية ، وفي كراريس ومقالات نقدية يمكن أن يتكون منها مجلد ضخم . نحن من حيث المبدأ سنترك كل هذه المواد ولن نأبه بها ، بما في ذلك بعض الملحوظات التي لا تفتقر الى أساس . وإذا اقتضى الأمر أن نذكر بعض الشهادات بشأن كوربيه فسوف تكون شهادات أصدقائه والمتعاطفين معه .

ولد غوستاف كوربيه عام ١٨١٩ في اوزنان في عائلة فلاح ميسور الحال . جده لامه سعى كي يوحي له بافكاره الجمهورية ، وشعاره الأحب في الحياة : « اصرخ عالياً وسر مستقيماً الى الأمام . » وستلقى هذه الدروس قبولا من الفتى ، خلافاً لدروس المدرسة التي ما كانت تسبب له سوى الضيق . فكوربيه ، مبغض اللغات القديمة والحساب، غير الميال الى الفلسفة ، والتاريخ ، والأدب ، أكمل بمشقة المعهد في بيزانسون ، من غير أن ينجح حتى في الحصول على شهادة . ومن المحتمل أن لا يكون والده على علم بهذه التفاصيل الصغيرة ، إذ أرسله الى باريس كي يدرس الحقوق .

عرف مبكراً القرف من الكتب ، وقد رافقه ذلك طوال حياته . واظهر كوربيه أيضا منذ زمن مبكر ميلاً قوياً نحو التصوير . معلمه الأول منذ البيزانسون ، وهو واحد ما يدعى فلاجولو كان من انصار دافيد . كوربيه نفسه لم يشعر باحترام خاص لدافيد لكنه سرعان ما أعجب بأنطوان غرو ، وجيريكو ، والرومانسيين . لكنه في هذا المجال أيضا سيبدو غير أهل للدراسات المنتظمة . وفي أثناء وجوده في باريس سيزور الفتى طوال فترة أتلييه ستوبين ، وأكاديمية سويس أساساً من أجل إمكانية أن يعمل كنموذج حي . اما مدرسته فستكون المتاحف أكثر من سواها ، وقد أخذ منها كل شيء أعجبه من غير أن يكون مقلداً لما أخذ . يقول المصور : « عبرت التقاليد كما يعبر السباح الماهر النهر . أما الأكاديميون فيغرقون » .

ويحصل كوربيه سريعاً على معارف تخصصية ، وينتقل من الدروس الى الإبداعات ، وستكون لهذه السرعة جوانبها السلبية . كان موهوباً جداً . فلم يتآلف مع التعلم البطيء والصبور ، وكان شديد الثقة بنفسه فلم يعانِ من تلك الثغرات في إعداده الفني ، الأمر الذي سيلمس حتى النهاية في نتاجاته ــ إذ يبدأ ضعف التوليفات وصولاً الى الأخطاء في استعمال الألوان . ويا للأسف ، فإن النواقص التي رفض هو أن يراها ، ستبدو جلية تماماً للمحيطين به .

لا مبالاته بالدأب وبالعمل المنظم يترافق لدى كوربيه مع حب حقيقي للعمل ـ بفوضى ، طليقاً ومن غير تصميم ، حتى ليبدو وكأنه ظاهرة اعتياد عصبي وفيزيولوجي . سيساعده ذلك على أن يكون مرغوباً في الصالة حتى منذ عام ١٨٤٤ ، وهذا شرف كان على بعض الفنانين الموهوبين الآخرين أن ينتظروه سنوات طوالاً . هذا النجاح المبكر يرجع ، طبعاً ، الى سبب آخر . إن لوحات المصور الشاب ، من حيث الموضوع ، وكأسلوب تشكيلي لا تحتوي ما يمكن أن ينفر لجنة المحكمين الرسمية . عمل كوربيه منذ البداية بأسلوب قريب من الكلاسيكية الكاذبة (« بنات لوط ») ثم تأثر بالرومانسيين (« كوربيه مع الكلب الأسود » و « العاشقان » و « الأرجوحة ») .

قوتان جبارتان تحددان من البداية طريق الفنان هما : حب الفن والرغبة في المجد . وقد توحدت هاتان القوتان لدى الشاب في منطلق واحد ـ هو الدعوة ، لكننا نعلم أنهما شيئان مختلفان كثيراً ، وتتعارضان احياناً . وإذا كانت الإهتمامات الفنية لدى تطور الفنان تحتل المستوى الأول ، فان حب المجد والتعطش الى النجاح سيحتلان الذروة بعد ذلك . تلك هي آلية كل رغبة ـ تتحول الوسيلة تدريجا الى غاية .

حين هربت صديقة كوربيه التي أنجبت له طفلاً مع طفلها ، سجّل ملاحظاً : « آسف كثيراً لفتاي الصغير ، لكن لديّ الكثير من الهموم مع الفن ومع الأسرة وعليّ أن أهتم بها . » والفن يحتاج الى ضحايا حقاً ، لكن الشاب في تلك السنوات كان يفكر بالنجاح أمام الجمهور البورجوازي أكثر مما يفكر بالانتصارات الابداعية . لقد أقسم كوربيه على أن يفرض اسمه وأن يهزم باريس . كتب الى والديه : « اللوحات الصغار لا تجلب صيتاً . يجب أن أصنع لوحة كبيرة ، من اجل أن يقوّموني تبعاً لذلك . ذلك لأنني أريد كل شيء أو لا شيء ... من الضروري في خمس سنوات ان أصنع اسماً في باريس . »

الناقد تيوفيل سيلفستر ، صديق الفنان ، وصفه بالطريقة التالية : « هو مندفع في حب ذاته وحسب : روح نرسيس أوت اليه في هجرتها الأخيرة . هو يصور نفسه في لوحاته دائماً باستمتاع ويستكين زهواً أمام إبداعه . لا أحد يستطيع أن يقدم له ولو عشر ما يقدم لنفسه من الإطراءات من الصباح الى المساء . وإذا سألتموه رأيه فسوف يجيبكم بقلب نقي : « أنا بهلوان ، هذا كل شيء . تصويري وحده الصادق . يتهمونني بالغرور . صحيح ، فأنا الرجل الأكثر تباهياً على الأرض . »

ويكتب سيلفستر : « كان يمكن أن يكون لطيفا جداً لو أن ثقافته استجابت لمطلبه ان يعرف كل شيء وأن يثمن كل شيء . لقد تخيل أن السليقة قد تتجاوز المعرفة . وقد سعى زمناً طويلاً الى أن يقنعني بأن لديه معرفة عميقة بالأدب والتاريخ والفلسفة . ومن غير أن أعارضه ، استيقنت من أنه لا يعرف شيئاً . » ، « يسخر من الكتب جهلاً ، ولا يقرأ سوى الصحف التي تكتب عنه . أذواقه صلبة ، لكن ينقصه الذوق . لا شيء مؤهل لأن يحجز طريقه . يندفع برأس منحن بقبح وعبثية مثل ثور مهشم القرنين . » « يكذب غالبا لكن من غير غرض ، ثم يقنع نفسه آخر الامر انه يقول الحقيقة .. حكى يوما عن حوار أجراه في انكلترا مع هوغارت المتوفى عام ١٧٦٤ » .

ليس سيلفستر وحده بل ثمة أصدقاء آخرون لكوربيه – شانفلوري ، وبانفيل ، وكاستانياري – عبروا عن نفورهم من ثقته المفرطة بنفسه وأنانيته . حتى برودون ، المنافح عن المصور ، لم يستطع الا يلحظ : « لقد تحول الى رسول للرضى عن النفس ، إنه يبدو هنا كفنان ، لكنه فنان من نوع آخر . لو كانت لديه حساسية أسمى لفطن جمالياً الى أن للتواضع قيمته . »

التواضع .. إنه ، عموماً ، لا يقوّم عيوب كوربيه ، الذي أسر يوما الى سيلفستر : « اتمنى لو انقذ المرأة التي احبها أمام عيون عشرة آلاف مشاهد ذاهلين . لن أكون مسروراً إذا اقتضى الأمر أن انقذها

وما من شهود » . هذه الكلمات تعبر تماماً عن مأثور الفنان ، وإلى حد ما عن غروره الساذج ، الذي ينفق غير القليل من القوى والوقت من اجل إشباعه ، والذي ستنجم عنه خصومات فنية ولا يندر أن يجر على نفسه معارضات حتى الأقرباء .

وضى كوربيه عن نفسه يتوضح في التقويمات القاتلة تجاه كبار المعلمين ، وكذلك في تباهيه الذي لايحتمل بنفسه . هو يرى أن « تيتسيانو ، وليوناردو دافنشي هما لصان ماهران . لو عاد أحد هذين إلى العالم واتجه نحو مرسمي لأشهرت السكين » . بمثل هذه الصراحة، وعلى نحو مغاير من حيث المعنى يتكلم كوربيه على إبداعاته . فهو يثمن لوحته « المحترف » بأنها « اللوحة الأكثر إذهالا ، التي يستطيع إنسان أن يتصورها » . أما لوحته القماشية « الينبوع » فيؤكد أن « هذه فوق فيلاسكيتس » .

بمناسبة معرضه عام ١٨٦٨ أبلغ كوربيه ظهيره برويا : » عرضت عشرين لوحة وكان في وسعي أن أعرض ضعفها .. سنربح مليوناً .. نسيت عالم الفن كله » . بعد سنتين وبعد أن أظهر أنه يرغب في نيل وسام جوقة الشرف ، وحين تقرر منحه له أعلن الفنان بصخب رفضه الحضور وكتب الى والديه بهذا الصدد : « أرى الجميع انني الرجل الأول في فرنسا . هذا التصرف من قبلي هو ضربة مدهشة ... العالم كله يحسدني . لديَّ الآن من الطلبات مالا أستطيع تلبيته » . ومن ثم يعلن في مناسبة أخرى : « أتفوق لا على فناني اليوم وحدهم بل على السابقين أيضاً » .

يحتج كوربيه في تصريحاته على المبدع الذي « يشوهه الاحتكاك بعالم المال هذا » وهو يتذمر من المال ، وزبائنه البورجوازيين ، لكن ذلك لم يمنعه من أن يشبع حاجاتهم الفنية وأن يربح الكثير من النقود . مع أنه يواكب الأذواق التافهة فان كوربيه يقوم بتنازلات كثيرة ، ويجري تصحيحات في لوحاته وفقاً لنزوة الزبون ، و يستخدم المؤثرات الأكاديمية

في المعالجة وإغراءات الحوافز الحرة . يقول شانفلوري متذمرا : «إنـه يفرط في جس نبض الرأي العام . يريد الحظوة بالإعجاب ... لا أعرف لماذا يقلق كوربيه شعور الشاري » . إنه يقلق الأسباب جلية ، لكن هذا أمر مؤقت . إن وفرة الطلبات ستحرره سريعا من كل قلق . الفت جريدة « الحرية » قراءها في ٢٣ أيار عام ١٨٦٦ أن كوربيه باع لوحات بمبلـغ ١٢٣٠٠٠ فرنك . اما الفنان نفسه فقد قال عن نفسه بضمير الغائب : « كوربيه ينتج سلاسل .. تصل إلى عشرين او ثلاثين لوحة . (يصنع) الفلاحين ، هكذا ــ أناساً من المدينة ، نساء معاصرات ، مشاهد صيد ، مناظر ، حيوانات ــ جياداً ، كلابا او ديكاً برياً واخيراً في تروفيل ــ مشاهد بحرية، بورتريهات لرجال ونساء (ثمانية وثلاثون في ثلاثة أمكنة)» . وعموماً ، هو يحصي لوحاته بالعشرات والمئات ، ويؤكد عام ١٨٦٦ أن وراء ظهره اكثر من الف لوحة قماشية ، ويقنعنا بأنه منذ بداية مسيرته قد قدّم تصويراً يساوي بقيمته أفضل النتاجات التي في المتاحف » .

لا يحسبن القارىء أننا ننتقي ، عن عمد ، أقوالاً أو وقائع منفردة، كي نقدم المعلم الكبير في ضوء غير مناسب . إن الشواهد المقتبسة ليست سوى جزء ضئيل من مادة وافرة من هذا القبيل . وإذا كنا نقتبسها فليس ، قطعاً ، من أجل التقليل من اهمية إبداع ليس بمقدور احـد التقليل من شأنه ، بل كي نوضح بعض جوانب ضعفه ونحدد تحديداً دقيقاً مكانه في تطور الواقعية .

تحتل البورتريهات الشخصية المكان الأول في هذا الإبداع ، وهذا منتظر من رجل واثق من عظمته . هذه البورتريهات كثيرة العدد منـذ السنوات الأربعينيات ، ويبدو منها كلها أن المؤلف راض عـن مظهره ، وهذا لا يمنعه من أن يضيف إليه بعض الزينة ، (« كوربيه مع الكلب الأسود » و « الرجل الجريح » و « الرجل وغليون التبغ » و « الرجل بالحزام الجلدي » ؛ كان في الواقع رجلاً مؤثراً ، جميل الوجه ، وبعض صوره الشخصية جميلة أيضاً من حيث التصوير ، مـع أن التأثيرات المتحفية قوية عليها . الأهم هو أن من هذه اللوحات القماشية ينظر إلينا

رجل ، يريد أن يقود لكن صورته لا تشير إلى العمق ، ولا إلى الدراما . وليس عسيراً أن يلحظ أن المصور الشاب أراد أن يصل وأن يوحي بالحلم ، والتأمل ، والسوداوية ، وحتى العذاب (« الرجل الجريح »).

ولهذا يرن غريباً إعجاب ليونيلو فينتوري بـ «الرجل وغليون التبغ» وهي عمل مصطنع وادعائي : « أمام هذه اللوحة تهب علينا ذكرى الكبار السالفين : كارفاد جو ـ بالاستيعاب التصويري ، وفيلا سكتس ـ بالطاقة ، جورجوني ـ بالحلم . قد يكون هذا هو النتاج الذي تسامت فيه واقعية كوربيه أقصى التسامي . وسيقدم ، فيما بعد ، نتاجات أهم وأغنى تصويراً ، لكن لا أحد ، كائناً من كان ، أجمل . » فلندع جانباً حقيقة أن لاشيء في هذا البورتريه يذكر بكارفا دجو ، وفيلا سكتس ، أو جورجوني . للإنسان الحق بمشاركات شخصية صغيرة ، أما عند الناقد فيجب أن تكون معللة . ومن المضحك أن يدور الكلام على «أسمى واقعية» هناك حيث الواقعية غير موجودة ، وحيث يمكن الكلام أكثر على العاطفية . أما التوكيد بشأن القول أجمل نتاج لكوربيه فمسألة ذوق ، وبين ذوق فينتوري وذوقنا ثمة هاوية ، إذ أن الناقد يعظم « الرجل وغليون التبغ » وينتقد « الدفن » التي سيكون الكلام عليها من الآن فصاعداً .

يمكن أن يقال عن التجربة في بورتريهات الشباب هذه إنها تميل في الأغلب نحو التمظهر « بوز » العاطفي ، وذلك لأن شاباً ما لم يعطر أي تجربة .. والأمر كذلك هنا . من لم يمر بسنوات خيل له فيها أنه بطل دراما عميقة ، ولا دراما في الحقيقة . لكن كوربيه سيعيش ، من الآن فصاعداً ، درامات ، لكنها لن تجد تفسيرات فنية . حتى صورته الشخصية المتأخرة في عام ١٨٧١ حين كان الفنان في سجن سينت بيلاجي هي صورة ضعيفة من حيث التصوير وفقيرة من حيث هي توصيف إنساني . وحين لا يكون المؤلف في وضع يجعله يكشف لنا حتى مأساته الشخصية ، فمن الصعب أن ننتظر أن يقودنا في مأساة العصر . ويصعب في الحقيقة ، أن نلمس دراما بشرية في هذا الإبداع العريض .

وقد يكون هذا السبب في أن كوربيه لم يحقق انتصارات خاصة كمصور بورتريه . صور بيرليوز ، و بودلير ، وشانفلوري ، وبرودون وجول فاليس لا تخلو من الشبه الفيزيونومي ، لكنها فقيرة كطباع . وقد حسب الفنان نفسه الحساب للصعاب في هذا المجال ــ الأمر الذي لا يحدث عنده في الغالب ــ وقد شكى : « لا أعرف كيف سأنهي صورة بودلير ، إنه يغير شكله كل يوم » ، « الفيزيونوميا » ــ ليست الحاسمة . وماذا عن الطبع ؟ يكاد كوربيه لا يلحظ الطبع .

نرجسية المصور تدفعه إلى أن يأخذ البطل في بعض اللوحات المولفة . نراه مأخوذاً بنشوة الحب في لوحة « عاشقان وسط الحقل » ، وهي عمل غير ناضج تتحول فيها العاطفية إلى عذوبة . ونراه أيضاً في مشاهد صيد « رامي الأيائل الظلامي » هذا كما أسماه بيير كورتيون . ونراه أيضاً في الوسط المنزلي في « بعد الظهيرة في اورنان » وهي لوحة قماشية كبيرة ظن أحد النقدة من معسكرنا أنه ، بسبب من الجهل ، اكتشف فيها تعرية لضيق الأفق«بفظاظة نحس السعادة الخفية المرسومة فوق وجوه ثلاثة رجال ، مستسلمين للهضم . اللوحة تقدم الحقيقة عارية ببلاغة عن الوجود الريفي ضيّق الأفق الفظ . » أما في الحقيقة فإن كوربيه قد صور نفسه ، وأباه ، وصديقيه ــ مارليه وبروماربيه ، مع رغبة سافرة في أن يكشف لنا الجو العاطفي الهادىء في بيتهم حيث ولد .

الرغبة في إبراز الذات تسجل رقماً قياسياً لها في لوحته « اللقاء » التي دعيت على الفور « نهار سعيد يا سيد كوربيه » أو « الثروة تنحني للعبقرية » . وهي تصور الفنان يمضي ليحل ضيفاً على غني معجب به ، وقد خرج الى الطريق مع خادمه لاستقباله. ادمون آبو في وصف تفصيلي اللوحة لحظ من بين ما لحظ : « جاء المعجب إلى اللقاء وحيّا بأدب فائق ... حياه السيد كوربيه بإيماءة سيد وابتسم له من فوق لحيته . ابرز السيد كوربيه بحرص كل ما يكمل شخصينه : حتى ظله رشيق رجولي . السيد برويا ليس معلماً كثيراً : إنه بورجوازي . الخادم الفقير هادىء

ومطرق إلى الأرض ..... السيد والخادم لا يرميان ظلاً على الأرض . ثمة ظل السيد كوربيه وحده : إنه الوحيد يمكن أن يوقف أشعة الشمس . »

اللوحة تنحو منحى الدعاية للذات ، وظل مرح الجمهور الحيوي ـ مع أنه تعود نرجسية الفنان ـ متأججاً زمناً طويلاً . وصار الناس يتبادلون التحية إذ يلتقون في الشارع قائلين : « نهار سعيد يا سيد كوربيه . » أما مغنو الأغنيات الساخرة فقد ملأوا الصحف بالأناشيد في الموضوع . حتى صديق كوربيه الشاعر تيودور دومانفيل قد كرس قصيدة طويلة للرائعة الجديدة ، نقرأ فيها من بين ما نقرأ :

وظلمة الكثافة في الحديقة القريبة ،
الأعشاب ، والأغصان تحت سمائها
تغني في جوقة : « سلام أيها المبدع الذي لا يضاهى ،
أهلاً وسهلاً ، يا كوربيه ، أهلا وسهلاً يا كوربيه »

والصفصافات المحدودبات ، بمظهرهن الأكثر وقاراً
من صحافيي الصحف المحلية
يشرعن في لحن متناغم منبسط :
« أهلاً وسهلاً ، يا كوربيه ،
أيها الفنان الشجاع » .

وبعد سنتين يعرض الفنان لوحة جديدة أكبر ، وفيها مديح الذات واضح ، لكنه لا يثير الضحك هذه المرة ، لأن الجمهور عرف أن ما في هذا العمل ليس مديحاً للذات . الكلام يخص لوحة « المحترف »(١٨٥٥) التي سنقف عندها فيما بعد .

احد المواضيع المبكرة لكوربيه الذي سيحتل مكاناً جوهرياً في إبداعه اللاحق هو موضوع الأجساد العارية . السمات التشكيلية لهذا الصف الطويل تبدلت مع مرور الزمن ، وراحت تغتني اول الامر ثم صارت تعود رتيبة رتابة مزعجة . الأمر الوحيد الذي لم يتغير هو موقف المصور من الموضوع ، المرتبط واقعياً بموقفه من المرأة : « إذا لقيت اليوم امرأة وهبت ميزة ما ، فأنا أمتعها . غداً ساذهب مع أخرى ، من أجل ميزة أخرى . » ، « يستحيل أن ترتبط بامرأة واحدة إذا كنت تريد ان تعرف المرأة أدهشها بالنقود ،بالشعور أو بالمجد ، وستكون لك حقيقة أكثر مما هي لزوجها . ولد الحب كي يجوب العالم لا لكي يستقر في أسر . » .

واضح أن كوربيه يعني بمعرفة المرأة المعرفة الشهوانية ـ الجسدية، ويعني بالحب ـ العلاقة الجسدية . لا شيء آخر يعنيه ، لا في الحياة ولا في الفن. حتى لوحاته المبكرة التي وضعها تحت تأثير الحماسة الغزلية المتوترة (« الجارية » و « ليليا » و « بنات لوط ») هي من الأشياء التي حسب كوربيه حسابها ، وقد اعترف بعد زمن : « لحظت انني أتصرف تصرفاً سيئاً وان الوقت قد حان لكي أدفن حماقات الحب . قررت ان أقتل المرأة التي تعذب خيالي . ضحيت بها بلا شفقة في لوحة رمزية كبيرة هي : « الرجل يتحرر من الحب بالموت » . الموت يجتذب مع الضحك امرأة يحاول عاشقها المغرم (صورة كوربيه) ان يبقيها . وسرعان ما خيل لي أن فكرة هذه اللوحة زائفة وقلت : لماذا تجهل المرأة؟ يجب أن تقاوم الجهل وأنانية الرجل . دع المرأة تعيش . بدأت افهم الصبر والحرية اللذين هما من مبادىء الواقعية . » .

أن يكون « الصبر والحرية » اكثر المبادىء تميزاً للواقعية فتلك مسألة محددة ، لكن حين يخص الأمر بيانات كوربيه ، فلا حاجة الى أن نكون مفرطين في الصغر . الأقرب الى الحقيقة أن النساء العاريات في التصوير ، وخصوصاً كما يعاملهن كوربيه ، أظهرن أنهن عمل مربح جداً. ليس مصادفة أن عددهن قد ازداد ، خصوصاً ، في المرحلة المتاخرة حين

كثر الزبائن في الخمسينات؛ وإذ كانت النضالات حول الواقعية في أوجها كان الفنان لا يصنع أجساداً عارية إذا لم نحص « المستحمتان » في ١٨٥٣ التي احتلت مكاناً خاصاً في سلسلة ذات معنى خاص جداً . أما منذ عام ١٨٦٠ وما تلاه فقد تنامت لوحات الأجساد العارية تنامياً مخيفاً : « استراحة » و « امرأة بجوربين أبيضين » و « أصل الحياة » و « غصين الكرز » و « امرأة عارية مستلقية » و « المستحمة قرب الينبوع » و « الجورية النائمة » و « المرأة والببغاء » و « الصديقتان » و (فينيرا ويسيهيا ») و « كسل وشهوانية » و « المرأة في الأمواج » و « ثلاث مستحمات » و « المرأة لنائمة ذات الشعر الأشقر » و « امرأة عارية قرب الينبوع » وغيرها .

كل هذه الأجساد على النمط الأكاديمي وليس سهلاً أن يقال ما الذي جعلها أكثر واقعية من أعمال بعض الرومانسيين والأكاديميين . ظاهر أن الفنان قد واكب ذوق الجمهور البورجوازي وقد اعترف بذلك وإذا كانت بعض هذه اللوحات قد أثارت في حينها الذم فذلك في المقام الأول بسبب من الغزل المكشوف في المعالجة . لكن للغزل مفضليه أيضاً أحدهم هو الدبلوماسي التركي خليل بيك . لقد أحب أن يشتري لوحة « الصديقتان » وحين علم أنها بيعت بعشرين ألف فرنك اقترح : « اصنعوا لي واحدة مثلها » . وقد أجاب كوربيه : « لا ، سأعمل لكم تتمتها . » وهكذا صنع جسدين آخرين شهوانيين دعيا هذه المرة « كسل وشهوانية » .

يبدي الناقد كاستنيلري إعجابه : الجسد ، الجسد الحقيقي يسيل من تحت سكينته . إنه يصنع نساء من كل لون : سوداوات الشعر ، تستثنائياته ، في كل الحالات : واقفات ، جالسات ، ومختلف التسميات ، مستحمات نائمات ، كسولات وتحت مختلف الأضواء : شمس المسبح ، خضرة الغابة ، غبش المخادع أمامنا ذروة الفن » حتى على الذروة يمكن أن يدور الكلام ، لا في ما يخص الفن عموماً لكن عن فن كوربيه خصوصاً . نجاح هذه الأجساد كلها يكمن ، أكثرما يكمن في تماثلها المؤكد ، وكذلك ،

وليس نادراً ، في التمظهرات (البوزات) المثيرة التي يبدي المصور ضعفاً واضحاً نحوها . هذه التمظهرات تحطم ، أحياناً ، الحاجز الهش بين الغزل والعهر (« المرأة ذات الجوربين الأبيضين ») وأحياناً تصل الى العهر الصريح (« أصل الحياة ») .

وهناك ، حيث لا يكون الغزل نبيلا ، فإنه على الاقل يمتع ، ويبقى كوربيه ضئيلاً واضعف كثيراً من دولاكروا الذي صنع اجساداً عارية من غير أن يدعي انه صنع واقعية . وإذا كان فينتوري قد اعتبر ، على سبيل المثال ، ان « المرأة النائمة ذات الشعر الأشقر » تحتوي على قوة تشكيلية » فإن توكيده هذا يبقى تعسفياً لا يسنده اي تعليل ملموس . لقد اعلن الناقد نفسه أيضاً أن « سيدة من فرانكفورت » (السيدة كاسية بالمناسبة !) نموذج « الرشاقة الكاملة » وهو عموما لديه عادة أن يعلن كل شيء يعجبه « كاملاً » — بل يؤكد أيضاً أن » « الدفن أقل نجاحاً » مقارنة بها . وهذا أيضا توكيد تعسفي . وهما لا قيمة لهما لأنهما ببساطة غير معللين .

كان في إمكاننا ، في الواقع ، قبول بواعث الفنان على القيام بتمرينات اعتبرت وما زالت تعتبر « سوقية » لكن ليس تقديم نماذج عاريـة ، ومجملة وفقا لمتطلبات الذوق المبتذل . ومن ثم فإن النموذج لا يحتاج الى مفسرين في الحال الاخيرة ، وفي الأولى كان الدى كوربيه ميل إلى أن يعارض الواقع النثري بالتلفيق الاكاديمي . وهكذا كانت الحال مـع اللوحة التي ذكرناها « المستحمتان » من العام ١٨٥٣ ، التي سببت خصومة . نظر اليها بصرامة ، واحدة تستحم والثانية بثيابها . قامت الخصومة ، طبعا ، بسبب من المرأة العارية ، لقد خرجت من الحوض والتفتت نحو المشاهد بجسدها الغني وردفيها الأغنى . قال كوربيه نفسه إن الامبراطور حين مر قرب اللوحة لم يتمالك نفسه وضرب اللوحة بسوطه . وأضاف الفنان الذي لا ينسى ابداً الجانب العملي للأشياء

« لو عرفت (أنه سيفعل ذلك) لاستعملت قماشاً رقيقاً وأقمت دعوى صاخبة . »

ليس نابليون الثالث المشاهد الوحيد الذي نفر من اللوحة ، حتى دولاكروا الميال جيداً الى كوربيه كتب : « أية لوحة . أي موضوع . سوقية الاشكال ليست كبيرة الاهمية ، المنفرتان هما سوقية المعنى وخشونته . « أما بروسبر ميريميه فقد لحظ بدوره : « اعترف أن لا يمكن صنع جسد أكثر حيوية . لكن الواضح أن السيد كوربيه لم يرسل « مستحميته » الى نيوزيلندة حيث تقاس قيمة الاسيرة وفقاً للحم الذي يمكن أن تضمنه لعشاء سادتها » .

من الصعب أن تقبل أمثال هذه التقويمات على انها عادلة . لقد رغب كوربيه في ان يذكر السادة الأكاديميين والميالين اليهم ، ان الواقع ليس مقيماً لدى الفنيرات والحوريات ، بل لدى النساء اللواتي لا تناسب سمنتهن متطلبات الكلاسيكية المثلى. الفظ والنثري في هذه اللوحة مبرر جمالياً . وإذا كان في اللوحة شيء منفر فما هو ، قطعاً ، في هذا الجسد المكتنز ولا في جهة النظر هذه بل في التمظهرين المصطنعين . فإذ ترفع النموذجان أذرعتهما باشارات غير مبررة ، ولا تعبر عن شيء فإن المرأتين تتمظهران وكأنهما في المحترف . وعلى الرغم من جو الغابة والتفاصيل المألوفة يصعب أن تتحرر من الشعور بأن استفزاز الأكاديمية هذا قد صنع كله وفق وصفات الأكاديمية التوليفية ذاتها .

بمناسبة معرض كوربيه المستقل الثاني عام ١٨٦٧ لحظ غونكور ، ليس من غير أساس ، في مفكرته : « ضآلة فضولية . لدى معلم الواقعية هذا لا شيء من معرفة الطبيعة . جسد المرأة في لوحته « امرأة مع الببغاء » بعيد عن العري الحقيقي ، فكأنه جسد عار من القرن الثامن عشر » . على كل حال ، ليس الجميع على رأي واحد. دائماً يصرخ المتعب كاستانياري وقد صرح هذه المرة : « أي نوع سام من التنفيذ التصويري . أي جسد ، أية يد ، اي جذع ، اي بطن .

متى صور مثل هذا في فرنسا ؟ بأي فن آخر يمكن أن يقاس هـذا الفن ؟ وماذا يمكن ان يكون عصر النهضة العظيم قد قال أمام واحدة من مثل هذه اللوحات ؟ جول فاليس الأكثر تماسكاً كتب : « امرأة مع الببغاء رائعـة الدهاء والرشاقة » وأشـار شارل بلان بحق الى أن « الجسد أجوف ، محدد ، بيسط يديه من غير أن يحترم أي قانون أولي من قوانين التشريح » . الواقعي بونفين يرى أن كوربيه بدا يقلد ديوبوف ، الأكاديمي المباشر . أما في أيامنـا فقد كتب فينتوري أن « المرأة مع الببغاء » هي « إحدى أضخم الحماقات التي فعلها (كوربيه). النتيجة هي غريبة جداً عن الفن ، وليست سوى غزل بارد محسوب » .

يخيل لي أن فينتوري على حق مع انه يجهد الاشياء . والأمر لا يعود الى حماقة كبيرة بقدر ما يعود الى تصرف واع مدروس ، غريب في الواقع عن المبرارت الجمالية . لقد رغب كوربيه في أن يكسب مالاً ومعجبين . وقد عبر بنفسه عن مزاجه : « « إذا لم يصيروا مسرورين هـذه السنة ، يعني أنهم عسيرون جـداً . ستكون لهم لوحتان كما يحبونهما » . « هم » أولاء أعضاء لجنة الحكم والمشاهدون . وبعد زمن قصير يؤكد الفنان : أنه « قتلهم » بهاتين اللوحتين ، وإحداهما هي موضع التساؤل « المرأة مع الببغاء » .

وثمة طبعاً في الصف الطويل من الأجسـاد العارية التي خلفها كوربيه بعض النجاحات التصويرية . وإذا سمحنا ببعض الاعتراضات فليس ذلك من أجل أن نرفض النجاحات ، بل من أجل أن نخلص الى القول إنها لا يمكن أن تكون مرحلة جديدة في فن القرن التاسع عشر ، ولا أن تمثل انتصاراً خاصاً للواقعية ، بل اقل من ذلك ، لتلك الواقعية التي ندعوها نقدية .

كوربيه هو الأكثر إنتاجاً كمصور مشاهد . إنتاجيته المفرطة هي بذاتها شر بصيب النوعية ، خصوصاً حين يزيد الفنان التنويعات غير

الضرورية على حوافز بذاتها . في أكثر المشاهد يصور نواحي مسقط راسه ، إنها الطبيعة التي يعرفها جيداً ويحبها . وحين سألوه كيف نجح في ان يصل الى نجاحاته في هذا النوع أجاب المصور :

ـ لانني منفعل .

المعاصرون يرون في هذا الجواب واحداً من تمظهرات (بوزات) كوربيه المرتبة ، وربما كانوا على حق . صحيح أن كوربيه لا يشبه الا قليلا الإنسان المستسلم للإنفعالات . لكن الإنفعالات قد تكون مختلفة . من الصعب أن نكتشفها في مناظر الصيد الممدوحة ، والتي صنعت في المحترف وقد ولفها المؤلف ، وجانب الضعف فيها أنها لا تصل الى الخيال . ولهذا نجد ، في لوحات أصغر حجماً وأقل ادعاء ، أن حب المصور لطبيعة موطنه قد عبر عنه ببساطة تعبيراً موحياً . قد لا يوجد فيها الجبروت الساكن لاستنتاج روسو وغنائيــة كورو الطرية ، لكنها قويــة وحيويــة ،على طريقتها ، خصوصاً حين لا يسعى الفنان الى إثارة فضول المشاهد بتكويم التفاصيل الزائدة ولا يستسلم لشهوة الصيد لديه بأن يزين اللوحــة بأيائل وغزلان .

وكثيراً جداً ما يصبح المؤلف ضحية لذوقه التجزيئي أو لسعيه الى أن ينتج بضاعة للبيع . لقد أساء استعمال التباينات غير الضرورية المتخذة آليــاً من التصــوير المتحفي ، إذ يكرر ما تم بلوغه ، لكن على مستوى أدنى ، يؤدي بالبناء التصويري الى نسخ لخدع مدروسة . حين نقرأ التدفقات اللفظية المبتذلة حول هذه المشاهد ، لا نجد مناصاً من ان نسأل ما إذا كان أمثال هؤلاء الشراح قد بذلوا جهداً من أجل الذهاب الى المعارض والنظر الى الاصول ، ويقال ذلك صراحة ، لان القسم الأكبر من الأصول يترك انطباعاً مزعجاً . الموقف غير المبالي بتقنية التصوير وســوء استعمال اللون الإسفلتي قد انتقما من الفنــان . فمن التلوين البراق ، الجليل ببلاغته في العديد من التصويرات لم يبق الشيء الكثير . اللوحات مشققة ، مترهلة ، قاتمة . من الصعب أن نكتشف قدرة كوربيه

الممتدحة على تقـديم صور الطبيعة المادية المتعددة . المسـاحات ، والصخور والجذوع ، والأوراق ، وحتى السماء ، في ما ليس بنادر ، هي هنا واحدة في تجسيدها ، نتيجة الرتابة والتنفيذ الآلي بالسكين الذي استخدمه المصور وصولاً حتى الى سوء الاستعمال .

في كل ما فوق المشهد لا يحس الجو الهوائي ، بل ثمة شيء أكثر ضغطاً من مشهد لا فضاء له . يحكون أن كوربيه كان يعمل في الأمكنة المكشوفة ، ويحتمل أن يكون ذلك صحيحاً في ما يخص اللوحات الأصغر ، وهذا التفصيل ، هو لنا ، ليس أكثر من تفصيل من السيرة ما دامت اللوحات تفوح منها رائحة المحترف حتى لو صنعت في العراء . تفوح رائحة المحترف ، خصوصاً ، من تلك التي ذكرناها وفيها صور الغزلان والأيائل ، والكلاب التي يحب الفنان أن يغني بها المنظر الطبيعي .

ولهذا ترن ، غير مقنعة بتاتاً ، كلمات فينتوري عن أن مناظر كوربيه يحس فيها « شبه سحق سحري للفضاء الذي يذيبنا من فرط الزهو » . لكن « في أصغر حجر ـ شعور بالعظمة ، بالثقة ، بالأبدية » . الحقيقة أن في الحجارة الأصغر ، والاكبر يحس لا هذا القدر من العظمة وإنما دهن السكين الآلي ، وما يخص الفضاء غير موجود . ويذهل فينتوري اكثر أمام مشاهد المصور البحرية : « لا أحد في القرن التاسع عشر ، حتى دولاكروا ، لم يشعر أمام البحر بمثل هذا الجبروت الضخم ، بمثل هذه القوة البطولية . » ليس معروفاً لماذا نفخ الناقد على دولاكروا ، الذي ليس اطلاقاً معلماً ـ بحاراً ، مع انه لا يرجع في شيء الى كوربيه . إن فناناً اكثر تواضعاً مثل يوجين أوزابيه ، وهو من القرن التاسع عشر ، كان في امكانه ، في ما يخص المشهد البحري ، وحتى غير البحري ، أن يظهر اشياء واشياء من أشياء كوربيه .

المعلم الذي من أورنان لا يعتبر شخصية العصر المرموقة لا في البورتريهات ، ولا في الأجساد العارية ، ولا المشاهد او الطبيعة الساكنة . انتصاراته ـ القليلة ، الأصيلة ، والتي تجسد تطور الواقعية

هي ، أساساً ، في ميدان لوحاته التي تصور أشخاصاً . إنها انتصارات لا تأتي سريعاً ، ولا فجاة ، كما قد يظن الانسان الذي يقرأ مقالات ليجيه كورتيون وغيره .

يكتب كوربيه لوالديه عام ١٨٤٤ : « ستغلطون غلطة كبيرة اذا ظننتم اني أتمتع . طوال الشهر لا يكون لدي ربع ساعة حراً ... أعمل على الموديلات التي تكلفني غالياً منذ الصباح الباكر حتى الساعة الخامسة بعد الظهر . » وبعد سنتين : « ليس ثمة ما هو أصعب من أن تخلق صيتاً في التصوير وأن تصير معروفاً من الجمهور . وبقدر ما تختلف عن الاخرين يكون الأمر أصعب ... دائماً يعطونني مكاناً سيئاً في المعرض . فليكن معلوماً ان ذلك لن يجعلني أجبن . حين تفكر بالتصوير ، كأنما أنت مسعور ، نضال لا يتوقف ، أن تجن ببساطة ، أقولها كلمة شرف . وعلى الرغم من ذلك ، سأحاول أن أعمل لوحة أو اكثر من أجل العام القادم . »

في السنة التالية رفضت لجنة المحكمين النتاجات الثلاثة المقدمة من كوربيه . لم تتحقق رغبة الفنان في أن يصبح ممجداً في وهلة قصيرة ، وقد صار ذلك الاكثر وضوحاً من أي وقت آخر . وها هي ذي ثورة ١٨٤٨ تتوم في ذلك الوقت تحديداً ، وقد استقبلها الفنان بخوف اكثر مما استقبلها بحماسة ، لكنها مهدت له الطريق الى النجاح . في صالون عام ١٨٤٩ عرض كوربيه ست لوحات قماشية بينها « بعد الظهر في أورنان » . هذه اللوحات لا تحمل سمات ابداعية نوعية جديدة ، ووضعت السنوات المؤلف في مركز الاهتمام العام . لكنه بقي محصوراً بالركود ومغلوباً . في المعرض التالي الذي افتتح في أواخر عام ١٨٥٠ عرض الفنان عشرة نتاجات ، وسيكون لاثنين منها تاريخ في تطور التصوير الواقعي الفرنسي : « كسارا الحجارة » و « الدفن في أورنان » .

يكتب بيير كورتيون حول هذه اللوحات : « التصوير الحيواني سيكون له تأثير القنبلة على مجتمع الصالة الطيب ... ولدت الواقعية » .

كان الاثر مدوياً في الواقـع ، أما مـا يخص الواقعية ، فالأمور ليست كذلك . كوربيـه ليس الأول ، قطعاً ، وأقـل من ذلك ، ليس النصير الوحيد لتيار جديد ، والعملاق الوحيد الذي سيتجمع حوله حشـد من التلاميذ . إنه إحدى الظواهر لاتجاه فني اهم وأوسع وأغنى ، نمـا في أثناء عقـدين من السنين وتجلى بقوة خاصـة في فترات الصـدمات الاجتماعية العاصفة ـ ١٨٣٠ ، ١٨٤٨ ، ١٨٧٠ .

في عام ١٨٤٧ ، حين لم يكن كوربيـه قد فكر في الواقعيـة ولا في تجديد الفن ، ولا في مناضلة الاكاديمية النكوصية ، اجتمعت جماعة من الفنـانين وشكلت شركة لمجابهـة الصالة الرسميـة التي أظهرت لجنة محكميها أكبر نفاد صبر نحو كل شيء يعارض المعايير الجمالية الرجعية. هؤلاء الفنانون هم دولاكروا ، ودومييه ، وباري ، وروسو ، وديوبريه ، وجـاك ، وجانرون ، وشـيفر ، ودوكان . هـؤلاء هـم الواقعيـون والرومانسيون الذين ساروا ، ليس لأول مرة ، كتفاً الى كتف في النضال في سبيل فن حر واقرب الى الحياة . وهذا القرب لم يجد التعبير عنه في الظواهر العامة وحدها بل في النشـاط الإبداعي المتبادل ، مما عقد عمل الدارسين المرتبطين بالتنسيقات البسيطة والواضحة . أليس الرومانسي دولاكروا أقرب كثيراً الى الواقعية في بعض لوحاته ، أوليس الواقعي دومييـه بكل فكره الرصين مصـاباً ، الى حـد ما ، بعدوى الهرطقة والرومانسية ، هذان هما السؤالان اللذين يعكران صفو أمثال هؤلاء الدارسين ، لكن ما العمل ، فالأمور في الحياة يندر أن تتطور ببساطة كما في كتاب تعليم التاريخ .

تأسيس « الصالة الحرة » من قبل الجماعة المذكورة أعلاه استبعد بعد ثورة ١٨٤٨ لسبب بسيط هو أن الصالة الرسمية صارت « حرة » الى حين : حلت هيئة المحكمين ، والغيت كل رقابة سياسية أو جمالية . تتضح شعبيـة الميول الديموقراطيـة الجديدة في الفن من حقيقـة ان المسابقة المعلنة حول لوحة تمجيد الجمهورية قد شارك فيها اكثر من

(١٨٥٠) فنان ، بينهم دوميية بلوحته الشهيرة في هذا الموضوع . وشارك دومييه بنتاجات تصويرية أيضاً في معارض عامي ١٨٤٩ و ١٨٥٠ . وشارك في تلك المعارض ميلليه ، الذي أشار قبل كوربيه بزمن طويل الى حياة الفقراء اليومية القاسية . في الفترة ما بين ١٨٤٥ و ١٨٤٨ قدم ميلليه سلسلة كاملة من صور العمال والفلاحين مثل « غاسلة الفاصولياء » و « يقظة » و « النساجة » و « فتى يجز البرسيم » و « امرأة هرمة تحمل حطباً » و « عمال يهدمون بناء في مونمارت » و « حجارون يكسرون حصاة » و « أم تستجدي » و « عطلة العامل الاسبوعية » و« عائلة صياد السمك » و «فلاحون يذرون القمح » و « الحاصد » . كما نرى فإن « كساري الحجارة » لكوربيه ينتميان بشيء قليل من الإفراط الى مؤلفين مشهورين ، وليسا بالموضوع الجديد كل الجدة . وهما ليسا بالشيء الجديد من حيث التنفيذ أيضا وما هما أعلى من بعض لوحات ميلليه ودومييه .

ليس ميلليه الممثل الوحيد للواقعية المعيشة في الفن الفرنسي في ذلك الزمن . لقد عمل في هذا الاتجاه عدد كبير من المصورين مثل بونفن ، وجان رون ، وكالس ،وروزا بونور ، ومن ثم ريبو . ابدع هؤلاء المؤلفون في الوقت الذي كان ينظر فيه الى الموضوع المعيش بعدم مبالاة ، بل حتى باحتقار . وضع ميلليه لوحات هجائية عديدة من غير أن يكون ثمة أمل في السماح بعرضها في الصالة . لم يضعها من أجل التألق بل لإيمانه بإنسانية هذه الحوافز النثرية ونبلها .

لكن كوربيه رغب ، تحديداً ، في أن يتألق . لقد اتجه نحو المواضيع الواقعية في الوقت الذي كانت على « الموضة » وكانت الثورة انتصرت ، وأصبح رئيس المتاحف الوطنية الفنان الديموقراطي جانرون . وارتقت الميول الواقعية في الأدب ارتقاء جديداً . في مقدمة مسرحيتها « شامبي » (١٨٥٠) طرحت جورج صاند أفكارها حول الإبداع المعاصر والإنساني . شانفلوري وأصدقاؤه انجذبوا الى النشر والى النشاط الاجتماعي .

وقد قدموا تقويمات في ميدان الفن التشكيلي أيضا . لكن هذا لا يخفي حقيقة أن الفنانين أنفسهم يصمتون . دوميه لا يحب التصريحات التي تنشر ، أما ميلليه ــ فأقل منه . سجل دولاكروا الأفكار والتقويمات الخاصة في مفكرته . المصور الوحيد التائق الى أن يكون في مركز الاهتمام الاجتماعي ، وأن يتكلم ، ويوضح ، ويعرض مواقفه هو كوربيه المفعم طاقة . ويكفي كوربيه أن يعيد في لوحاته الاحساس اليومي ليكتشف فيه شانفلوري وكاستانياري المرشح الأفضل لمنصب زعيم المدرسة الواقعية في التصوير .

لقد مضى الفنان على طريقه ، طبعاً ، من غير أن ينافق ومن غير أن يكيف . بتجربته الحياتية بحسه الخاص ، بطبعه كان مهيأ للرؤية الواقعية . بصدق وبساطة لم يكن ميالاً لأن يصنع لوحات يعرف مسبقاً أنها سترفض . وما كان ليرسم لوحات مثل « الدفن » و « كسارا الحجارة » لو لم يجعل مجرى الأحداث فائدتها ممكنة .

لقد ورث كوربيه الأفكار الجمهورية عن جده . لكنه لم يرث عن جده شعار « اصرخ عالياً وسر مستقيماً الى الأمام » وكي يصرخ المصور عالياً كان عليه أن يغفل أحجام دوميه وميلليه الصغيرة . كان عليه أن يشد أكبر قطعة قماش يمكن أن يتسع لها المستودع حيث يعمل ــ ارتفاعها ثلاثة أمتار والطول قرابة سبعة أمتار ــ وقد صور عليها خمسين شخصاً بقاماتهم كاملة متكومين في وسط معاد بمناسبة دفن تافهة . نستطيع أن نتصور إجفال الجمهور أمام هذه الصورة الضخمة ، والقاتمة ، والفظة لنثر الحياة المعروضة وسط صالة الاحتفال المكرسة لاحتواء اللوحات الاحتفالية الدقيقة .

سرعان ما ينمو الإجفال الى غضب ، فلسوء حظ كوربيه يتغير الموقف بين حين وآخر . في عام ١٨٥٠ كتب كاستانياري : « كان الأفق قد تجهم . افتتحت الصالة في الثلاثين من كانون الأول . كانت الفترة في غاية الصعوبة ، الرجعية منفعلة بضراوة ، اليمين في البرلمان والرئيس

ظلا معاً ، أو كل على حدة ، يهدمان الجمهورية . الجميع انتظروا الكارثة الوشيكة . كوربيه منشغل ، تماماً ، بلوحاته ، من غير أن يتوقع أن العواصف السياسية قد تعكر لازورد الفن الوديع ، لقد قرر أن يعد ضربة كبيرة . أعد رسالة ضخمة ، يمكن أن يقال فيها ، إنها تتكلم على قدرة العمل غير المألوفة » .

في هذه « الرسالة » سبق الفنان الأحداث من حيث الجوهر . في الثاني من كانون الأول قام لوي بونابرت بانقلاب حكومي أدى إلى اقامة الامبراطورية الثانية . من تلك اللحظة فصاعداً لم تعد لجنة المحكمين تبدي ليبرالية وتقبل لوحات مثل « الدفن » . لم تضايق كوربيه صرخات العداء منهم . هو يحب أن يعلو الصخب حول اسمه حتى حين تظهر وسط الصخب تنغيمات متوعدة . للفنان مناصروه أيضاً . يستعر الجدل حول لوحاته . لقد كسب شهرة تحولت إلى شر .

اليوم يبدو لنا غريباً أن تثير لوحات مسالمة حول الحياة مثل رد الفعل الحاد هذا ، أما من وجهة نظر الأكاديميائية في ذلك الحين فإن هذه المناظر السلمية قد بدت كاعتداء جمالي وسياسي على النسق القائم . حاول كاستانياري أن يبرىء صديقه وأن يبرز خدماته : « في حين يكتب بيير دوبون عن بؤس العمال ، وتكتب جورج صاند » براعة الشيطان « فليس ثمة ، في الواقع . ما هو غير مألوف في أن يستخدم فنان ، هو ابن الشعب ، وجمهوري بالفطرة ، الفلاحين والمواطنين موضوعاً للفن ، وهم الوسط الذي أمضى فيه طفولته . تواضع الموضوعات لا يغير شيئاً من قيمتها الجمالية ، المهم هو أن تكون مصنوعة بجد وقوة . وإذا رسمها كوربيه بالحجم الطبيعي ، ومنحها الطبع والطاقة اللذين كانا معدين حتى اللحظة للآلهة والأبطال ، فإنه قد أنجز ثورة فنية » .

شانفلوري الذي ثمن عاليا « الدفن » تحفظ كثيراً في ما يخص « كساري الحجارة » وقدم ملحوظة للفنان فيها « لا يكفي أن تصور

مكسري الحجارة لتظهر لي السعي الى تخفيف مصير الطبقات الاجتماعية» .
بول مانتسر ظن أن العامل الشيخ « أقرب الى التمظهر » البوز « منه الى العمل » وقد كتب فينتوري في ايلمنا : « المسألة هي هل وجد التعاطف الانساني تعبيراً عنه في اللوحة ، هل البؤس البادي ليس تظاهراً ، أهو جزم أم اشباع فضول . اللوحة ... هي اشباع الفضول اكثر مما هي فـن » .

يخيل لنا أن الجملة الأخيرة ليست من غير رصيد . اللوحة سمات تصويرية مجددة ، على كل حال ، أكثر مما في الاجساد العارية ، التي امتدحها الناقد . الشخصان وتفاصيل الوسط مصوغة ، إن لم تكن بأصالة ، فباقناع كاف على الأقل . وملاحظات مثل ملاحظات مانتس لاتفتقر الى أساس ، لكن لاينبغي أن تهمل الجوانب الإيجابية في تنظيم المنظر . كأن الشخصين ، على الرغم من أنهما مصوران وسط الطبيعة ، محصوران بالتل الذي فوقهما ، والذي لا يظللهما بظله من الشمس المتقدة ، وكأنهما منحنيان هنـا تحت النـور الساطع في هـذا المكان الحجري . ويكفي أن نلبث أكثر أمام هذه اللوحة كي نشعر بالضيق كله ، وبلا جدوى هذا العمل المضني الذي سيستمر حتى القبر ، سيذهب الشيخ ، وسيشيخ الفتى بدوره ، ثم يتبعه .

قال كوربيه : « أخذت العربة ومضيت نحو قلعة سان ــ دوني . وقفت كي انظر الى شخصين يكسران الحجارة قرب الطريق . من الصعب أن تجد تعبيراً أكثر امتلاء عن البؤس » .

فمن أن هذا الشك في صدق شعور المصور ، الذي عبر عنه فينتوري وآخرون قبله ؟ ربما يكون من حقيقة غياب التعاطف ، أو من أن المؤلف لم يستطع التعبير عنه . الافتراض الأول يجب أن يسقط بموجب كوننا نملك شهادة الفنان نفسه . والثاني أيضاً لا يرضينا . لقد عبر كوربيه ،

في الحقيقة ، عما أحس به تماماً ، وبالقدر الذي أحس به كان نوع تعاطفه ومقداره . لقد التقط بؤس مهنة ثقيلة ، ومصير بائس ، وقدمه ملموساً ، لكنه لم يحرص على أن يتعمق في الناس ، كأفراد ، وكطباع ، وكمعاناة . العامل الشاب مصور ظهره ـ نحن لانرى وجهه . هيئة الشيخ مظللة بقبعة عريضة ـ نحن لانرى وجهه . يطلع المشاهد على شيء يعرفه ، ومعروف أن قطع الحجارة مهنة قاسية ـ ثم يمضي .

الأمر يخص ، طبعاً ، المشاهد السطحي . فالفنان قد يقدم الدراما الانسانية في ظهر ما ، أو في « بروفيل » معتم من غير أن يمضي مع الأوصاف الفيزيونومية الصغيرة . وينبغي أن نكون غير منتبهين جداً كي لا نرى أن كوربيه قد وصل الى ذلك حقاً . لايعبر عن البؤس هنا بالتفاصيل الإخبارية للثياب الممزقة والرقع بقدر ما يعبر عن طريق التشكيل . في ظهر الشاب المتوتر وفي شكل الشيخ المجعد شيء معذب وحزين . في تمظهر « بوز » هذين الشخصين وسط هذا المشهد الكئيب، المضاء دراميا ، تفزعنا المأساوية المبتذلة في المصير الإنساني ، وهي ملموسة ومؤثرة .



من الخطأ أن نريد من فنان أن يصنع مالا يتيسر له ، والأكثر خطأ ألا نبالي بما تيسر له . إن علم النفس ، كما أشرنا ، ليس الجانب القوي عند كوربيه . لا وقت لديه ولا رغبة في أن يتعمق في التجارب الروحية للآخرين ، الأمر الذي لايعني أنه غير مبال بالمصير البشري . إنه ببساطة يلتقط هذا المصير على مستوى حساسيته وقابليته . إن لوحات مثل « كسارا الحجارة » تشهد على أن هذا ليس قليلاً . الأسوأ هو أن هذه اللوحات نفسها قليلة .

الأحداث من جهة ـ ورغبة كوربيه في ألا يصنع سوى هذه اللوحات اللواتي سرعان ما سيشار إليها ـ هما السببان اللذان جعلا حوافز

الفنان الاجتماعية تخمد في عمله . أوضح كاستانياري ذلك على طريقته: « حل الثاني من كانون الأول ، ماحياً الحرية والخوف (خوف البرجوازية) ما عدا الجبناء يرتعدون لكن فرنسا كانت مكبلة . ومن أجل أن « يتشجع الطيبون ويخاف السيئون » بدأ إبعاد الفلاحين والعمال . الإعدام ، والحصار ، والإعتقال هي البراهين التي لا يمكن أن تدحض .

قال كوربيه : « بعد أن أرهب فلاحو فلاجيه الرجعيين ، سأريهم فلاجاتنا ومواطناتنا فقد يستطعن بأناقتهن أن ينلن إعجاب سادة الرأي العام الجدد . » .

لقد اتجه الفنان ، حقاً ، نحو اللوحات التي تناسب الذوق البرجوازي ، لكن هذا لا يعني أنه يتخلى عن رسالته في أن يكون زعيم الواقعية . لقد قدم العديد من اللوحات القماشية للمعرض الكبير بمناسبة العرض العالمي عام ١٨٥٥ . قبلت لجنة التحكيم إحدى عشرة لوحة منها ، لكن ذلك لم يرض كوربيه ، خصوصاً ، بعد أن رفض النتاجان اللذان ألح بشأنهما . يتعلق الأمر باللوحة « الدفن » سالفة الذكر ، وبأخرى جديدة كبيرة المقاييس هي « المحترف » . أراد أن يمرّغ أنوف سادة لجنة المحكمين وأن يجتذب اهتمام الأجانب الذين جاؤوا إلى المعرض ، فأقام ، غير بعيد عن الصالات الرسمية ، « براكة » كبيرة، أقام فيها معرضه المستقل ، الواقعة التي لا سابق لها في تلك السنوات . علقت فوق المعرض لوحة كتب عليها :

الواقعيـــة

غ. كوربيــه

معرض لأربعين لوحة من إبداعه .

رسم الدخول : فرنك واحد .

وضع ذلك بداية لخصومة . قوّمت الصحافة اليمينية سلوك الفنان هذا كظاهرة « لفوضى لا سابق لها » في فترة قيام تظاهرة دولية . ووجهت دعوات إلى السلطة كي تغلق المعرض . لكن اناساً اذكى مثل بول مانتس اعلنوا أن للفنان الحق في أن يعرض إبداعه مقدماً مع « الاخلاص والكثرة وبطريقة محترمة . » .

في هذا المعرض الذي ضم اللوحتين الكبيرتين ، ما كان، في الحقيقة، شيء يغني الواقعية وفق تصوراتنا .... فعلى الرغم من أن كوربيه قد زمّر كثيراً وعلانية بأنه مع « الدفن » قد دفن الرومانسية فإن الصالة تشهد منذ عام ١٨٥٥ ، على العكس من ذلك ، لفوز الرومانسية ، هذا الفوز الذي تأخر ربع قرن عن ظهور المدرسة . لكن كوربيه ، وسريعاً جداً سيفاخر بمدرسته . في عام ١٨٦١ نظم « اتيليه » خاصاً ، زاره طوال زمن ما قرابة أربعين من الأتباع الشبان ، وقد درّسهم المعلم وفقاً للقواعد الرئيسية التالية :

١ ــ لا تفعل ما أفعله .

٢ ــ لا تفعل ما يفعله الآخرون .

٣ ــ إذا فعلت ما فعله رافاييل فستخسر وجودك. انتحار.

٤ ــ إفعل ما ترى وتحس ــ إفعل كما تريد .

من غير ان نمضي في الشرح ينبغي أن نلحظ أن النقاط الاربع الواردة اعلاه لا يمكن أن تقبل كبرنامج للواقعية . والأمر نفسه ينطبق على التعليم نفسه الذي يلخص في أن المعلم ، اغلب الأحيان ، كان يصنع « موديلاً » ليس من البشر ، بل هو ثور يجلب من الجوار . لكن شعبية الثور بين الشبان لم تكن واسعة ، وسرعان ما انفرطت المدرسة .

عام ١٨٦٣ — وبعد فترة طويلة من الصمت ، حــاول كوربيه أن يعرض نتاجاً ذا معنى اجتماعي أوضح . إنها اللوحة القماشية الكبيرة التي يصور فيها بعض الكهنة السكارى عائدين من مؤتمــر كونفرانس كنسي عقد في المدينة . إنها سخرية اجتماعية حقاً ، لكنها سخرية مــن حيث القصد أساساً . السخرية محولة إلى طرفة ، منفذة من غير تميز ، وعلى ضعف ، أدنى كثيراً من مستوى المختصين مثل دوكان . اللوحة مسماة « عودة من الندوة » ، ومن الطبيعي أن ترفض من قبــل لجنــة المحكمين ، وان تثير مشاجرة ، وكما هي الحال دائماً ، لم يستأ منهــا كوربيه وقد أسر لأصدقائه : « سيسمح لي هذا بكسب النقود » . كان فينتوري ، إلى حد ما ، محقاً إذ كتب أن المصور قد سخر من نفســه بهذا الكاريكاتير ، والســبب ليس « ســوقية التمظهرات » البوذات و « النماذج » وإنما عدم اهلية كوربيه لأن يوصل هذه النماذج إلى ذلك التوصيف وذلك الإقناع اللذين وصل إليهمــا دوميه في مثــل هــذا الموضــوع .

في عام ١٨٦٧ أقام الفنان معرضاً جديداً مستقلاً ، أكبر ، اختفت الحوافز الاجتماعية إذ كانت تفوح منها رائحة محتقرة في السوق . وفي عام ١٨٦٨ ظهر له آخر عمل إجتماعي « صدقة للشحاذ » وبه لم يشــأ أن يضحكنا بل شاء أن يبكينا . وبدلاً من أن يصل إلى الغاية الثانيــة وصل إلى الأولى ، على الأقل لدى جمهور سيىء المزاج . من غير أن نصل إلى حد التوكيد أن هذا النتاج العاطفي — الدامع ذو إيقاع هزلي أرى أن نقر أنه بائس حقاً على كل حال .

على كاتالوغ معرض عام ١٨٥٥ قدم المصور بمقدمة صغيرة قوّمت على أنها بيان للواقعية . النظرات المعروضة في تلك المقدمة قريبة مــن نظرات شانفلوري ، ويرى مؤلفون مثل فاسيتون أن « شانفلوري أمسك ريشة كوربيه » قد لا يكون الأمر كذلك . الفنان لا يتقن الكتابة ، لكن يكفي كي يحسن التعبير أن يحتاج إلى ملقن بعض مفاهيمه حول الواقعية

صاغها في مداخلته امام مؤتمر الفنانين البلجيكيين ، وبالرجوع إلى اتباعه عام ١٨٦١ ، إن لم نتكلم على مونولوجاته في المنازل والمؤسسات ، وقد رويت بعد ذلك من قبل أصدقائه . علق شانفلوري ذات مرة متضايقاً من ثرثرته : « أنتم تتكلمون كثيراً ، وتصورون قليلاً . » .

حقاً ، إن كوربيه يحكي كثيراً، الكثيرات عنده هن الكلمات لا الأفكار . والأمر في جوهره متعلق بتناولات بدائية ولا يندر أن تكون جدالية ، يظهرها الفنان على انها مبادىء للواقعية . توكيد كويتون أن هذا « بيان للواقعية في التصوير لا رصيد له في نظرنا . هو من غير رصيد وفق رأينا، وإبراز الموقف من المعرفة الفنية والاجتماعية بالقول إن «مقدمة الكاتالوغ الشهيرة .. صارت إعلان برنامج للاتجاه الجديد . » هو أيضاً من غير رصيد . وإذا سألنا المؤلف أي اتجاه يعني لوضعناه حيث لا يستطيع الإجابة . فلنر كيف تترجم تصريحات كوربيه البرنامجية . »

يكتب المؤلف : « أساس الواقعية هو رفض المثالي . ذاك ما وصلت اليه بعد خمسين عاماً من العمل وهذا ما لم يتجاسر اي فنان آخر حتى الآن على توكيده » . « فلندع جانبا نغمة التبويق للظاهرة ولنحاول أن نحرز مغزى هذا القول المأثور : « رفض المثالي » . يرى كوربيه أن المبدع لا يحق له أن يعبر الا عما يراه بعينيه : « أؤكد أن التصوير هو فن ملموس من حيث الجوهر ولا يوجد إلا بتصوير الأشياء ، الواقعية ، والموجودة . إنه لغة فيزيائية تمثل كلماتها الأشياء المرئية كلها » . وقيل بعدئذ ــ الواقع موجود أمام عيوننا ، ولا شيء أكثر . وهذا تدقيق ذو أهمية مبدئية : لا يحق للمؤلف أن يعيد صوغ ، أو أن يؤكد ، أو أن يحور المعطيات التي يحصل عليها بالنظر : « حين يكون جميلاً الواقع والمرئي فإنه سيحمل بذاته تعبيره الفني . ولا يحق للفنان أن يقوّي هذا التعبير . لا يمكن أن يمسه إلا مع المغامرة بأن يشوهه وفي النتيجة أن يضعفه » .

لا جدوى من أن ندق الرأس بمسألة كيف : « يحمل الواقع تعبيره الفني » . لا جدوى من أن نسأل « كيف يمكن ان لا يمسه المبدع » . لقد صور ميزته في انه يتكلم قبل أن يفكر ، وأن لا يبذل جهداً كي يفكر حتى بعد أن يتكلم . ويبدو أن كوربيه ينسى أن « الجمال الواقعي والمرئي » غني من غير حدود بتفاصليه ، وسيضطر المؤلف شاء أم أبى الى الاختيار ، أي سيضطر الى أن « يمس » المرئي ، من غير أن نتكلم على أن « المرئي » ليس أحادي المعنى والأهمية ، وانه يمثل اختلاف مختلف الموضوعات تبعاً لخواصها الذاتية . وفي الحقيقة ، بالمناسبة ، نحن حتى هنا ، لم نسمع ، بعد ، شيئاً عن الواقعية . وتوكيدات كوربيه لا تذهب ابعد من وجهة نظر الطبيعية في شكلها الأكثر سوقية .

وهكذا فإن كوربيه يرى أن « فن المصور يقوم على تصوير الأشياء ، المرئية ، والملموسة من قبل الفنان » . من الواضح جداً في هذه الحال أن المبدع لايحق له أن يصور شيئاً لايراه بعينيه ، وما هو بعيد عنه زماناً ومكاناً ، وأن من الواجب أن نرسل الى الهاوية لا دولاكروا وحده بل دوميه أيضا الذي صور في مناسبات عدة أشياء لم يرها بعينيه . وبالمناسبة يمكن ان نطبق هذه المبادىء على الأدب أيضا ـ لأن الواقعية لايمكن أن تكون شيئاً في التصوير وأن تكون غيره في الأدب ـ وسيكون لزاماً أن نستبعد من الواقعية بلزاك ، وتولستوي ، خصوصاً في رواية « حرب وسلام » لأن كوربيه حظر تصوير الماضي : « كل عصر يعكسه فنانوه وحدهم ، أعني الفنانين الذين عاشوا فيه . ارى أن فناني قرن ما غير مؤهلين تماماً لان يعكسوا اشياء من قرن مضى أو سيأتي ، أو بعبارة أخرى ، أن يصوروا الماضي او المستقبل .. تاريخ احد العصور ينتهي مع ذلك العصر ، ومع ممثليه الذين عبروا عنه » .

هل من الضروري أن نبرهن على بدائية هذه الأحكام . إنها ظاهرة عياناً . وكتلميذ لشانفلوري يؤكد الفنان حازماً انه يجب أن تعكس ماتراه فقط . لكن لكوربيه معلمين اثنين . فوفقاً لرأي برودن يضيف الى معايير

الطبيعة معياراً آخر ـــ معيار العقل : « اليوم ، وفقاً لآخر معطيات الفلسفة ، حتى في الفن يجب التفكير وأن لاينسمح للشعور بالتغلب على المنطق . يجب أن يقود العقل الإنسان في كل أمر » .

« آخر معطيات الفلسفة » ... الأولى والأخيرة عند كوربيه تؤدي إلى افكار برودون الساذجة ، على قدر ما استطاع أن يفهمها . يلح الفنان على الجانب العقلي ، خصوصاً ، في الإبداع ، مقتنعاً بأنه الجانب القوي لابداعه الخاص أيضا . انه مع غياب التواضع يؤكد عن نفسه بأنه « يفكر بحكمة أكبر مما مضى » . لكن هذه القناعة لا يشاركه إياها حتى أقرب أصدقائه . كتب برودون نفسه أن كوربيه « يفكر أفكاراً متقطعة . لديه أحكام منعزلة ، صادقة الى هذا الحد أو ذاك ، تكون أحيانا ببديهية سريعة ، وتكون سفسطائية غالباً . يبدو غير مؤهل لتنظيم افكاره » . عدم الأهلية هذا يظهر واضحاً في محاولة المصور أن يقارب مقتضيات الاستعادة الدقيقة للمرئي تلقائياً من مقتضيات المبدأ العقلي ، ومن تعميم أوسع معبر عنه في المقطع التالي :

« اجل أعرف ، كي أستطيع ، هكذا كانت فكرتي ، أن أكون قادرا على أن اقدم ، أخلاق ، وافكار ، ومظهر عصر ، وفقا لتقويمي ، وأن لا أكون مصوراً وحسب ، بل إنساناً أيضاً ، بكلمة واحدة ، أصنع فناً حياً ـــ ذاك هو هدفي » .

على هذه الأسطر ، في الواقع ، يستند التوكيد على دور كوربيه كمنظر وكدلال للواقعية . إنه أساس ضئيل لمثل هذا الاستنتاج الكبير . لكن الأهم ، هو أن هذه الأسطر تدخل في تناقض حاد مع تصريحاته الأخرى المعهودة ، من غير أن نتكلم على أنها في تناقض مع القسم الضخم من نتاجاته . وفي الواقع ، كيف يستطيع مبدع أن يقدم لا « الاخلاق » بل أيضاً « الافكار » وحتى « مظهر » عصره إذا رفض التعميم والخيال مكتفياً بأن يصور بالدقة القصوى ، ومن غير أي انحراف الشيء الوحيد الذي أمام عينيه ؟

تحديد « الواقعية » هذا الذي نشره كوربيه قد ضرب الأعين حتى في زمانه . قال تيوفيل سيلفستر الذي يعلي من شأن موهبة المصور : « أفضل » كساري الحجارة « وهي الرائعة في جنسها على اللوحات المحيرة والمتعجرفة المأخوذة من التوراة ، ومن دانتي ، ومن شكسبير ومن التاريخ من قبل المتحذلقين الذين لا يحصون . وأشارك كوربيه نفوره من الأساليب المزيفة التقليدية وحبه للتطلعات المعاصرة » . لكن توافق سيلفستر ينتهي هنا : « ليس لزاماً أن تنظر إلى العالم عبر جحر خلد يسمى واقعية أو واقعاً ... أي مشاهد سيذهب ليتعرف إلى موديلات الذين « تمظهروا » أمام ميكيلانجلو ، ومن ثم سيشرع يبحث في « المحكمة الرهيبة » عن الدقة المادية ؟ وميكيلانجلو هذا كان واقعياً ، إنه واقعي معروف ، درس التشريح طوال أربعة عشرة عاما وفروة الرأس في اليد » . إن شعار كوربيه « رفض الخيال » يعني في نظر سيلفستر أن يحرم المبدع من أسمى جداراته ، كي يتحول « إلى حال أحد الكتبة ، من غير أفكار ، يسجل محاضر بروتوكولات كل شيء يراه ، وكل شيء يلمسه » .

يا للأسف ، إن سيلفستر محق تماما ، حين يشبه الواقعية التي أعلنها كوربيه بجحر خلد . وليس في الإمكان من فتحة جحر الخلد أن يتم تناول « أخلاق ، وأفكار ، ومظهر العصر » . إن وجهات نظر المصور بدائية الى درجة أثارت معها انزعاج حتى شانفلوري الذي لاتمتاز وجهات نظره ، كما رأينا ، بأي عمق خاص . كتب شانفلوري « كوميديا الواقعية تثير نفوري ، فهذه من حيث الجوهر ليست سوى كوميديا ، وأنا لا أريد أن أضلل الجمهور الذي ، في النهاية ، سيعرف الحقيقة .... القسوة المعلنة نحو كوربيه تنبع من رد الفعل المشروع على غروره المفرط . وأنا أتحمل العواقب الى حد ما .... الصحف تغيظني .. لا أستطيع أن أفتح صحيفة من غير أن أجد اسمي فيها . يوم أقتنع بأن فهمي للواقعية خاطىء ويلد ثماراً فاسدة ، سأتخلى عن الواقعية ، مع المغامرة بأن أتحول الى رجعي » .

لم يأت ذلك اليوم على الفور ، لكنه جاء . لم يضارب كوربيه بالواقعية وحسب ، ناسباً إليها كل ماوقع عليه أو أعجبه شخصياً ، بل اكثر من ذلك ، ابتعد حتى عن التصوير الخارجي الصحيح كي يرضي أذواق جمهور يفضل ان يكون الواقع منقولا كما هو ، مجملاً ومحلى .. هكذا تخلى المصور حتى عن وجهات نظره المتشددة بشأن الصدق متظاهراً في الوقت نفسه ، كأن شيئاً لم يحدث،وأنه مازال يكافح من أجل الواقعية، من غير أن يعرف ضد من . قرابة أواخر الستينيات وصلت الصداقة التي امتدت سنوات بين كوربيه وشانفلوري الى انفجارها النهائي .

في تصريحات كوربيه يظهر تناقض ، لا أحد يعرف لماذا لم يلحظه المفسرون . فالفنان ، من جهة ، يعلن نفسه كتجسيم للواقعية ، اي للتيار كله مكللاً معرضه بلوحة « واقعية » ويحمل على كاهله مهمة أن يصوغ الواقعية لمؤتمر الفنانين البلجيكيين ، وعموماً ، يبقى زعيماً للمدرسة ، ومن جهة أخرى ، فالمدرسة ليست غير موجودة وحسب بل كوربيه نفسه أيضاً ، يلح بغيرة على استقلاله عن كل مدرسة ، مهما كانت ، بما فيها المدرسة الواقعية . لقد كتب : « تسمية واقعي مفروضة عليَّ كما فرضت على أناس من الثلاثينيات تسمية الرومانسيين . التسميات في بعض العصور لا تمثل الأشياء تمثيلاً صادقاً . « وفي مناسبات مشهورة حدد الفنان بصرامة سمات الواقعية ، وفي مناسبات أخرى رفض بصرامة » أن يعطي توضيحات اكثر أو اقل دقة لتحديد لا ينبغي لأحد أن يأمل ان يكون ملزماً أن يفهمه جيداً . »

أما أن كوربيه لم يفهم الواقعية جيداً فهذا واضح وضوحاً كافياً من صيغه ، التي وضعها لهذا المنهج . الغريب هو أن بعض الدارسين ، لا يفهمون ، أو لا يرغبون في أن يفهموا بدائية وجهات نظر الفنان وحتى رفضه أن يكون موصوفاً كله بمعرفة ابتكرها آخرون قبله . وليس مصادفة أن يعلن كوربيه ، أكثر من مرة ، أمام أصدقائه ، انه ليس واقعياً ، وإنما هو « بهلوان » .

وهذا الانسان الذي لا يروض تبقيه فرديته منتحياً جانباً عن كل تيار فني ، هذا المنظر غير المتعلم الذي تذهل مناظراته كهاو وجهله حتى صديقيه شانفلوري وبرودون ، هذا الزعيم لمدرسة مكونة منه وحده ، هذا المفكر الذي يمتلك بعض الأفكار الواغلة والبدائية جداً الذي وفق كمات سيلفستر « يكرر مثل ساعة جدرية » مشدداً ، قد قدم لنا بموجب تقليد مضحك كمنظر ، مؤسس وزعيم للواقعية في السنوات الخمسينيات .

زعيم من ؟ دوميبه أم ميلليه ؟ روسو أم كورو ؟ تروايون أم دوبيني، أم جاك ، أم ربيو ، وكل الآخرين الذين صنعوا الواقعية في تلك الأعوام ؟ يجب أن تكون معارضين الوقائع كل المعارضة كي نقبل مثل هذا الأمر . كوربيه زعيم نفسه وحدها . وآراؤه حول الواقعية قد تكون لها قيمة ما لفنه وحده .

بعد زمن طويل ، وكانت معارك الخمسينيات الجمالية قد خفتت ، يعترف شانفلوري في رسالة الى الشاعر ماكس بوشون : « أما بشأن الواقعية ، فأنا أنظر الى هذه الكلمة على أنها واحدة من أكبر مزحات العصر . كوربيه هو الوحيد الذي استفاد منها . الواقعية قديمة قدم العالم . . وجد واقعيون في الأزمنة كلها . لكن النقدة إذ لا يستعملون هذه الكلمة باستمرار أكرهونا على استعمالها . يا للأسف كنت صادقاً جداً وصريحاً إذ ارتبطت بكلمة . كوربيه كان ادهى وأكثر سذاجة حين يتكلم على (الواقعية) أرى أنه كان ماكراً وساذجاً في وقت واحد . »

ليس عسيراً أن نعرف مما يتكون مكر الفنان وسذاجته . لكنه لم يصور طبق مبادىء الواقعية ، فهي لم تكن واضحة له ، بل صور كما شاء ، طبق انشدادااته وطبعه ، منمياً فنه الى الواقعية ، مستفيداً من الكلمة ، لكن سذاجته منعته من أن يفهم أن هذه الكلمة الموجودة منذ زمن بعيد قد ولدت على أساس من الحقائق الفنية المحددة ، حيث لا احد ، بمن في ذلك كوربيه ، ليس أهلاً لأن يغير محتواها أو يمتلكها .

تحديدات كوربيه للواقعيـة قد تكون ذات قيمـة « لواقعيته » وحدها ، لأن تحديداته هذه تصدر عن ممارسته وتصلح لأفضلياتـه الإبداعية . محروماً من الخيال يرفض المصور دور الخيال . محروماً من فهم تاريخية العمليات يرفض تاريخية التصوير . محروماً من الإحساس بعضوية التنسيقات التشكيلية ، ويقلل من معنى التوافق ، وبدلاً من مطلب الغوص في الجوهر يعلي مطلب الاقتداء بالمرئي . بـدلا من التعميم العميق يكوم التورية . بدلاً من أن تشمل المهمة العلميـات الانسانية والاجتماعيـة المعقدة في العصر يضع مهمة الاخلاص للواقع معاملاً كمرئي مادي .

في مثل هذه الحال فإن تصريحات مؤلفين معروفين بأن كوربيه هو أبرز « ممثل للواقعيـة في أواسط القرن التاسـع عشر » وأنه « قائد النضال في سبيل الواقعية » بل أنه ممثلها الجدّ ، هي ، كما يخيل لي ، دعاية مشوهة . لن أورد أسماء كي لا أدخل في جدالات ، لكن عبارات كالتي أشرت اليهـا يمكن أن تكتشف في غـير قليـل من الدراسـات الإجتماعية ـ الفنية ، من غير أن نتكلم على الدراسات الغربية ، حيث أن مؤلفين مثل كورتيون يحاولون أن يقنعونا ، بالمناسبة ، بأن « التصوير قد سبق الأدب لأول مرة . » لأن « فلوبير ، وزولا ، وموباسان قـد خرجوا من كوربيه . » كيف ؟ لا نستطيع أن نتصور ماذا سيشبه نثر هؤلاء الكتاب لو تحدروا من كوربيه .

قبل كل شيء ، إن الاعتماد المفرط على البيانات ، والتصريحات الكلاميـة ، ما لم تكن مقارنة بعنايـة بالحقائق الفنية لن يوصلنـا الى الحقيقة بشـأن اتجاه إبـداعي ما . التحولات الكبيرة في الفن لا تتـم بالكلمات ، بل بوساطة التمكن من الفن نفسه ، والرفس هنا لا ينجز الكثير من العمل . صحيح ، في ما يتعلق بالتصوير ، أن كوربيه أول من حاول أن يصوغ بعض وجهات النظر فهل لقاء ذلك يمكن أن يقال إن وجهـات النظر هـذه تمثل لنا حتى اليوم برنامجاً للواقعيـة ، إن ذلك في الحقيقة يعني أن تكون على قدر لا يستهان به من الجهل لا بما

يخص الحقائق الفنية وحدها بل أيضا بالنظرية إذ كان بلزاك قبل أكثر من عقد من السنين قد نشر ملحوظاته في المقدمة على « الكوميديا الانسانية » ولأفكاره فيها أهمية مبدئية للفن التشكيلي أيضا .

من الصعب القول إن كوربيه كان سيمتلك الشجاعة كي يقدم معارفه الطفيفة كدستور إيمان للواقعية ، لو أنه قرأ مقدمة بلزاك . بعد أن عرفنا ثقة الفنان بنفسه ، هل نستطيع أن نقول إن مقدمة يمكن أن تجعله يتردد . أم أن كوربيه لا يحب القراءة . على الرغم من تبجحاته التي تؤكد أنه يُعنى بالفلسفة ، فإنه قد استقى معارفه الفلسفية أكثر ما استقاها من النقاشات في المقهى ومن أحاديثه مع صديقه برودون . كان كوربيه واثقاً من أن برودون لا يفقه شيئاً من التصوير ، وكان برودون واثقاً من أن كوربيه لا يعرف الفلسفة . ولهذا ، من المحتمل ، أن الاثنين قد عاشا في وهم أن أحدهما يكمل الآخر . كان إميل زولا قد كشف في زمنه ، في مقال له ، كل ما في هذه المساكنة من هزل ، وسخر من بعض تفسيرات برودون المضحكة للوحات كوربيه ، واشار الى « القصور العميق » لدى الفيلسوف في مجال الفن ، ومن غير المجدي ، بالتالي ، أن نقف عند هذه المسألة .

لكن برنامج الواقعية الجمالي ، كما صاغه كوربيه ، لا تغطيه حتى قضية إبداعه «أن أقدّمَ مظهر عصري» صرخ المصور . ومع ذلك فلنسأل: اي تمثيل للعصر قدّمه لنا عمل كوربيه كله ؟ من الصعب الهرب من الجواب المزعج : التمثيل فقير جداً . نستطيع ان نقوّم نمط حياة المجتمع البريطاني كله في القرن الثامن عشر ، ابتداء من الأخلاق الشخصية حتى النضالات السياسية من تصوير هوغارت وغرافيكه ، وقد سبق ذكره . ويمكن أن نتعرف حتى تفاصيل حياة فرنسا في المجالات الاجتماعية كلها على مدى اكثر من أربعين عاماً على أساس من نتاجات دوميه . ونستطيع ان نرى العصر منعكساً بصدق حتى في إبداع الرومانسية التي هاجمها كوربيه بحدة ، لأنها تمثل « الفن للفن » وتدحض نظرته الى الفن الحي والديمقراطي .

وإذا أجرينا مقارنة ، ولو سطحية ، بين عمل زعيم الرومانسية دولاكروا وعمل من أسمى نفسه زعيم الواقعية كوربيه فسوف يكون لزاماً ، شئنا أم لم نشأ ، أن نعترف بأن إبداع دولاكروا أقرب كثيراً الى الحياة وأكثر ديمقراطية مما لدى كوربيه . كرس الرومانسي دولاكروا لوحات تذكارية للثورة الفرنسية العظمى (« بواسي دي أنغلا في الاتفاقية » لثورة ١٨٣٠ و « الحرية تقود الشعب إلى المتاريس ») ونضال الشعب اليوناني التحرري (« مذبحة هيوسكو » و « اليونان تهلك فوق خرائب ميسولونغي ») من غير أن نتكلم على المشاهد الحياتية الأصيلة ، وعلى بورتريهات معاصريه البارزين والعديد من اللوحات القماشية الأخرى ، التي على الرغم من موضوعاتها التاريخية والأدبية تعكس مواقف محددة وطباعاً في الحياة الروحية للعصر . يعظم كوربيه الفكرة ويهمل الشعور ، أكثر ما يفعل ، كي يجرح الرومانسية وعاطفيتها . الكن لدى الرومانسي دولاكروا أكثر كثيراً بما لا يقاس من الأفكار الفنيــة والتأملات مما في إبداع كوربيــه ، حيث الفكرة ــ إذا وجدت ــ ليست جزئية فقط بل ملغزة أيضا في تورية عصية على الفهم .

يمتد عمل كوربيــه على قرابــة أربعين عامــاً قامت فيها ثورات واشتعلت معارك طبقية ، قتل فيها وشرّد آلاف الناس ، وعبثاً نبحث عن أثر لتلك الأحداث كلها في هذا العمل . عاش الفنان وابدع ، أكثر ما عاش وأبدع في باريس ــ هذا المعترك الأنماط والطباع ، الدرامات الاجتماعية والشخصية ــ وعبثاً نتوقع أن نعثر على آثار لتلك الحياة في تصوير المعلم إذا لم نحسب لوحة « حريق » القماشية ، غير الناجحــة كفكرة ، والتي تركها المؤلف نفسه غير مكتملة . كوربيه مرتبط بمسقط رأسه ، وكما هي الحال في فرنسا كلها في ذلك الزمن ــ الفقراء ينهكون تحت حمل العمل العبودي ــ لكن الفنان لا يرينا في أيما مكان المصير المضني للعامل الريفي . أين هي « الأخلاق والأفكار ، ومظهر العصر » ؟ وهل هذا « أبرز ممثلي الواقعية في أواسط القرن التاسع عشر ؟ »

الموضوعات ، والأفكار ، الحوافز الاجتماعية في هذا العمل فقيرة جداً من غير أن نتكلم على الحماسة النقدية التي تكاد تنعدم . تلك هي الحقائق عارية . كل ما عداهـا رفس . إذا نحينا جانبـاً السقطات الإبداعية مثل « العودة من الندوة » و « شحاذ » ، إذا لم نحاول أن نبحث في اللوحات الجمعية حول الحياة عن شيء أكثر مما تحتويه فعلاً ، اي تصـوير شيء هـادىء ، نظري ويومي (« بعـد الظهر في أورنان » و « قرويو فلاجيه » و « الغزالة النائمة » و « نساء يبذرن القمح » و « تواليت العروس ») يبقى عدد من صور بورتريهات البشرة ، وكثرة من الأجساد العارية ، والطبيعة الساكنة والمشاهد ، التي من الصعب ان تدرج في الواقعية النقدية ، أو أن تعتبر ، عموماً ، إسهاماً خاصاً في تطور الواقعيـة .

لقد علل كوربيه ، الى حد ما ، تصريحاته الصاخبة ، من حيث الجوهر وظهر كواقعي راسخ أسهم بشيء خاص وجديد في الواقعيـة بثلاثة نتاجات أساساً . إنها « كسارا الحجارة » و « الدفن في أورنان » و « المحترف » . هذا الاسهام ليس صغيراً جداً ، لأن الإسهامات في الفن لا تقاس بالعدد . وسوى هذه ثمة العديد من اللوحـات القماشية وهي مع أنها لا تلمع بسمات تجديدية ، ذات قيمة فنية ما . والمبدع في المحصلة الأخيرة لا يقوم بما لم ينجزه بل بما انجزه . وعبثاً أن نريد من كوربيه أن يكون غير ما كانه . المسألة هي أن لا نعلنه زعيم مدرسة وأن ننسبها إليه في حين انه عبر عن جوانبها القوية جزئياً ومع عدم ثبات .

كتب بيير كورتيون محقاً : « يستطيع الإنسان ان يسأل لماذا هو واقعي وهو لم يعكس الوضع في فرنسا كما فعل جيريكو عام ١٨١٨ في « عوامة ميدوزا » ويرى كورتيون ان المصور لم ينهج هذا النهج لأنـه كان سيحرمه إمكانية أن يعرض نتاجاته وان يجعله ضحية المنع من قبل الرقابة . التفسير مقبول ، جزئياً لا اكثر . الحقيقة هي أن كوربيه لم يرَ الموضوعات كما تطرحها الحياة من حوله . ولم يرها كذلك لأن

الحياة من حوله لم تثر اهتمامه ، والأدق ان نقول إنها لم تثر اهتمامه كفنان . لقد ناقش الأمور السياسية في المقهى ولم يتفحص الطريق بين المقهى والبيت . لقد رغب في أن يصنع « فناً حياً » ومن أجل ذلك يجب ان يعرف الحياة . ومع أنه يذكر في إحدى رسائله « ارتباطه بالإنسان المعذب » فإنه لم يعبر عن هذا الإرتباط إلا نادراً . ومع أنه يتكلم على نضال الذين « لا يملكون في المجتمع » فإنه لم يجد المبرر ولا الوقت ليعكس أحد مظاهر هذا النضال . الفنان الذي يحب ذاته يندر أن يخرج منها ، او كمال قال كورتيون : « إنه لا يشعر بأشياء كثيرة تحيا لديه » . ليس لنقص في الشعور بل لأنه لا يبقى لديه وقت للآخرين . إن صنع « كساري الحجارة » يبدو كحادث عارض : مرّ ، فرأى وانفعل ، فعمل . لكن هذا لا يحدث عنده غالباً .

إن وهن الموضوع هو ، غالباً ، نتيجة ، ليس إلى حد بعيد ، لضعف الملاحظة بقدر ما هو نتيجة لضعف الخيال . إذا انتظرت أن يحدث شيء ، حتماً ، أمام عينيك ، كي تصوره فسوف توجد كل الظروف كي تنتظر طويلاً . ووهن الموضوع هو نتيجة أيضاً لضيق الإهتمامات بالموضوع وعدم تطورها . الخيال لا يعمل من تلقاء ذاته ، خصوصاً الخيال المبدع . إنه مرتبط بنشاط الفكر والشعور . إن لوحتين قماشيتين مثل « الدفن » و « المحترف » (اتيليه) تشهدان أنه على الرغم من ضعف خيال كوربيه فإنه غير محروم تماماً من إمكانية أن يطور وأن يجسد الموضوع في نتاج عضوي متين . لكن هذه الإمكانية سرعان ما تهمل . إن « المحترف » مدعوة إلى عرض اهتمامات المصور الواسعة بالموضوع ، لكن هذه اللوحة تؤشر إلى نهاية هذه الاهتمامات . فبعد ١٨٥٥ وطوال عقدين لم يقدم الفنان أي عمل ناجح ذي إيقاع إجتماعي

إن تصوير كوربيه في القسم الأساسي منه موحى به وموجه من ذوقه البسيط ومتأثر بنمط حياته ، إذ نشأ في أسرة ريفية مقتدرة ،

مشدوداً إلى جمال الطبيعة في مسقط رأسه ، وإلى عاداته ، وإلى كثرة الولائم ، إلى الأحاديث أمام كأس من الخمر ، وإلى متع الصيد وإغراءات جسد المرأة المعافى . من هذا الذوق ستولد سلسلة ضخمة منوعة من مشاهد الصيد ، والمناظر ، والطبيعة الصامتة ، والأجساد العارية ، بعضها — فاتن ، وبعضها ، يا للأسف ، محدد من غير ما ذوق .

إنه إنعدام الذوق ، أو إذا شئتم ، معايير الذوق البرجوازية . وكوربيه كما ذكرنا، ورغبة منه في أن يحوز الإعجاب، راح يصور أكثر فأكثر بهذا الذوق حتى أكد زولا أنه « تحول إلى عدو » . وهذا في نظر الكاتب « روح جبارة ، معجبة تماماً بالنهار ، حين يفقد شيئاً من جبروته . » المصور يعرف كيف يعجب لكنه لا يستطيع أن يصمد أمام إغراء أن يعجب. ينضاف إلى هذا الضعف الانعدام الكامل للتطلب من الذات . وخلافاً للمبدعين الآخرين ، غير الراضين دائماً عن ما وصلوا إليه ، يكاد كوربيه يكون راضياً دائماً . ومع رضاه عن ذاته لا يلحظ انه بدلاً من أن يتطور بدأ يفقد مكانته . ولشانفلوري رأي آخر : « يرى كوربيه هبوط فطرته في عمله ، فيبحث عن تعويض في حوافز تثير الضجة . » « أقول لكم دائماً إنه بعد « الدفن » فقد صديقنا اتجاهه . » « سلحته الطبيعة العشرين سنة من أجل الكفاح ، لكن ليس لأكثر » . وحتى الوفي كاستانياري يضطر الى أن يلحظ : « كوربيه يسخر من نفسه وممن حوله ومن فنه . »

إذا توغلنا في بداية حب الفنان المطلق لذاته ، فليس من اجل أن نلقي محاضرات في الأخلاق بل لأن هذه السمة تنعكس انعكاساً غير مريح على إبداعه . رأينا أنه متأثر بضيق اهتماماته بالموضوع ، وهذا سبب لسقوطه التدرجي تشكيلياً . لقد حسم أن كوربيه ، وقد بلغ القمة ، لم يرَ بماذا سوف يستطيع أن يتقدم من هناك . وكان في إمكانه أن يتقدم في كثير من الاتجاهات ، لأن موهبته الجبارة كانت ممتزجة بالكثير من الفراغات في الإعداد التصويري .

حكى كاستانياري كيف يعمل المعلم : « جلست على « الديوانة ». اشعل غليون تبغه ، وقف أمام منصب التصوير ، ألقى بضع كلمات ثم تناول لوحة الألوان والسكين ، وبدأ يصور وهو يتكلم ، يضحك ، يدخن، ينتصب أحياناً ويتراجع الى الوراء خطوة أو خطوتين كي يرى نتيجة عمله . » وكمثل هذه الشهادة شهادة آخرين من معاصريه ، فمثل كوربيه لا يزعجه أن يعمل أمام الناس وأن يتكلم في الوقت ذاته .

السهولة التي يصور بها تمثل موهبة ، قد يحسد عليها فنان مثل سيزان ، هذه أيضاً ضعف علامات الرضى عن الذات التي أظهرها كوربيه أمام لوحاته يحف بها الهزل : « أليس هذا جسداً ، آ ؟ ... أليس لوناً ؟ ... ألا يخطو هذا الصياد حازماً ؟ أليس كذلك آ ؟ أليس هذا جسد رجل حقيقي ؟ وهذا الحصان يقع ثقله على قائمة واحدة. » (ادغار مونتيه) .

ظل سيزان طوال حياته يشكو من انه لا « لا يستطيع أن يجسد ». إنها لشائبة حقاً ، لكنها ... تحولت بالصبر الى جدارة كبيرة . فالفنان يجسد بمنتهى المشقة، ولهذا بلغ مثل هذه المتانة والرسوخ في التجسيد الأمر الذي لا يستطيع المباهاة به سوى عدد قليل . إنه عدم رضى أبدي، لكنه أيضاً تقدم متصل ، على الرغم من أنه شاق ، وعلى الرغم من أنه بطيء ، وعلى الرغم من إنه خطوة فخطوة .

كوربيه يصل إلى كل شيء بيسر وسرعة . نوع نتاجاته ومقاييسها الضخمة عادة تثبت ذلك بوضوح . تقدمه ، في سنوات الشباب خصوصاً ، مذهل ببساطة . لكن هذه السهولة صارت آلية بسرعة فائقة وهذه السرعة تتكلم على ضعف الإنضباط. كتب صديقه فرانسيس فييه : « هو يعمل أقل فأقل ، بدأ يشرب وبلوحاته القماشية الرديئة صار سلف الانطباعيين.» والمعلم في الواقع لم يعمل قليلاً في الستينات. الأمر ، انه يعمل بمزيد من السرعة أكثر فأكثر من غير انضباط . لا يصل الى التأمل الفكري ، والنضج. لا يحمل طويلاً في داخله الصور ، لا يتعب

في العمل على مسألة . إنه جريء وتلقائي ، وفي كثير من الحالات ــ أكثر ضـحالة .

نفاد الصبر هـذا وعدم الإنضباط يظهـران في خصائص عملـه التشكيلية . نقاد كثيرون باتفـاق تام وبكلمات عامـة أعجبوا بتصوير كوربيه ، لقد نسوا أن يوضحوا لنا بماذا يمتاز هذا التصوير ، عن تصوير جيريكو وبعض الكلاسيكيين إلا من حيث نقائصه . يلحظ كورتيون محقاً أن « كوربيه الذي يحلم بالفن المخاصم للبرجوازية ، يصوّر وفق أكثر التقاليد تهدئة ، كوريث لأولئك الذين يدعون معلمين . » لكـن الناقد سمح لنفسه بأن يضيف ، أن كوربيه امتلك هذه التقاليد على مستوى منخفض ومع أنه يؤكد بشأن بعض نتاجاته « هذا فوق ــ فيلاسكتس » فإنه بعيد جـداً عن نوعيـة فيلاسكتس التشكيليـة . وقد استعمل تناولات للبناء التصويري ، أو استفاد من تباينات مفرطـة أو مدروسة غالباً ومتناولة ميكانيكياً من أعمال الكلاسيكيين ، الكـن ذلك لم يرفـع تقنيته إلى مستوى الكلاسيكيين . وقد يكون سيلفستر مبالغاً حين يؤكد أن « واقعيته ليست أكثر من جهل » الكنه محق إلى حد ما إذ يتهمـه بـ « ضآلة الذوق » والمحدودية وضعف التعبيرية : « تنقصه الحركـة والإيماءة . مشاهده ساكنة . ماذا تفيد الدقة إذا فقد التعبير ؟ » .

وربما لهذا ، من غير أن تمثل قمة فن المتاحف ، تكتسب لوحات كوربيه اليوم في مناسبات عدة نغماً متحفياً غير مريح . والمذنب في ذلك ليست الألوان القاتمة وحدها . كتب فينتوري ، أن كوربيـه أكثر غربة جداً عن الحساسية المعاصرة من فنانين مثـل كورو أو دومييه . بشأن كورو لا أعرف ، لكن بشأن دومييه فيخيل لي أن الناقد مصيب . » حين أعد في عام ١٩٢٩ معرض كبير لكوربيه في بتي باليه ــ يقول فينتوري ــ فالانطباع العام كان شعوراً بالضيق ، وقد يكون أسوأ انطباع . هكـذا دفن كوربيه مرة ثانيـة » .

خاتمة مفرطة القوة . معرض رجعي ، خصوصاً ، لمؤلف مثل كوربيه ، هو أمر مضايق في الواقع ، بسبب من لوحات لا قيمة خاصة لها . إن الفنانين الذين يستطيعون إدهاش المشاهد بالقسم الأكبر من إبداعهم غير كثيرين . لكن أن ندفن كلاسيكياً لسبب كهذا فغاية الجور ، على ما يخيل لي . إن تحفظاتنا عليه من طبيعة أخرى وليست مبنية على « انطباع عام » ما .

إبداع كوربيه يفتقر الى البواعث الاجتماعية ، وكي يعوض برودون هذا الافتقار بدأ يضع مؤلفات حول هذه اللوحة أو تلك . وإذ تأمل ، على سبيل المثال ، المجموعة المشهورة « سيدتان قرب السين » « أوضح الفيلسوف » : هاتان السيدتان تعيشان حياة مترفة . انهما فنانتان حقيقيتان . لكن التعالي ، والخيانة ، والطلاق ، والانتحار ، حلت محل الحب ، وتدور حولهما وترافقهما . . لهذا تبدوان منفرتين في نهاية الأمر . وفي الواقع صورت في اللوحة ، كما هو معروف ، امرأتان مدنيتان في ثياب العيد ، تستلقيان في الظل تحت الأشجار قرب ضفة السين ، ويعذبهما حقاً عدم وجود رفيقين . النتاج يحتوي عدداً من السمات التشكيلية . إنها لوحة نضرة ، حيوية من حيث التصوير ، لكن ليس فيها شيء مشترك مع تفسير برودون الاجتماعي .

إننا ، ويا للأسف ، نفعل ، أحياناً ، كما فعل برودون ، لكن باتجاه آخر . فكي نعوض غياب المواضيع الثورية في هذا الإبداع نظهر في المستوى الأول أفكار المؤلف الثورية . الأفكار أمر هام جداً في الواقع . لكن حين تجد لها انعكاساً في الفن . الأمر عند كوربيه ليس كذلك . وعدا ذلك ، وإذا كان لزاماً أن ندخل في التفاصيل ، فإن أفكار كوربيه ليست دائماً مصفاة وليست دائماً ــ ثابتة. يؤكد انه جمهوري ولادة ، لكن ديمقراطيته ممتزجة بفردانية لا تكبح وبتناولات معاكسة لطابع النضال السياسي وطرقه . الأحداث الدموية لثورة ١٨٤٨ ترعب وتقضي على الإيمان. يكتب كوربيه : « هذا اكثر المناظر إذهالاً مما يستطيع الإنسان أن يتصوره . انا لا أحارب ... انا لا أؤمن بالحرب بالبنادق والأسلحة . « وسرعان ما

يضع طغراء الأوراق رسالة الخاصة نقشاً حفر فيه شعار : « غوستاف كوربيه ، معلم رسام ، لا مثل أعلى له ولا دين » .

في الحقيقة ، لقد استعمل الفنان ، احيانا ، كلمات مثل «اشتراكية» و « شيوعية » وهو مرتبط بالفلاح وصديقه برودون الذي أعلن « زعيماً » للقرن التاسع عشر . إن مشاركة كوربيه في الكومونة وعواقبها لم تكن نظرات مدروسة بقدر ما كانت رد فعل منه كي يبقى دائماً على طرف سكين مع السلطة المطلقة ودائماً إلى جانب التمرد . حين دعي لتبيان مواقفه أرسل الى جول فاليس رسالة فيها تعاليه المعتاد مع الارتباك ، « فبعد ثلاثين عاماً من الحياة الاجتماعية كثوري ــ إجتماعي » ينبغي أن يعرض أفكاره .

صار رئيساً لاتحاد الفنانين زمن الكومونة ، وقد نجح في المصور تطوير النشاط المعروف ، خصوصاً فيما يخص الحفاظ على المتاحف والنصب التذكارية ، على الرغم من أن مأساته قد برزت على اتصال بالنصب التذكارية . ففي ١٤ أيلول ١٨٧٠ أرسل الى ادارة الدفـاع الوطني التماساً يريد فيه إزالة العمود الشهير من ساحة فاندوم الذي يدعو الى « افكار عسكرية وهيمنية لولاية قيصرية » . ظل الالتماس من غير نتيجة . وفي ما بعد ، في زمن الكومونة في ١٢ نيسان وقع مرسوم بإزالة العمود . من الصعب القول ما دور أو ذنب كوربيه في هذا المرسوم فالفنان قد انتخب عضواً في الكومونة بعد اربعة أيام من ذلك ــ في ١٦ نيسان . ومن ثم دمر العمود ، وبعد انهيار الكومونة الدامي طلبت البورجوازية المتباهية فاتورة الحساب من المصور .

بصبره المثير طوال سنوات فعل كوربيه كل ما في وسعه كي يضمن ما يكفي من المعارضين في الأوساط الرجعيه . واخيراً ها هو ذا هذه المرة بين أيديهم . متهم من الصحافة بأنه مدمر المقدسات وبانه مــن الفاندال ، ينقل من سجن الى سجن ويحال الى المحاكمة ويحكم عليه بمصادرة ملكيته ، ثم يعرّض الفنان للضربة الأخيرة ، التي ستسحقه

تماماً : اقيمت ضده قضية ثانية وحكم عليه بدفع نفقات إقامة العمود . وهذا يعني أن يمضي ما تبقى من حياته في السجن . لكنه أخذ طريق المنفى وانتقل الى سويسرا .

تصريحات كوربيه زمن إقامة الدعوى بأنه انضم الى الكومونة كي يقاوم « أعمال العنف قدر ما يستطيع » وأنه « لم يؤيد أعمال العنف التي حدثت » كان من السهل تفسيرها والى حد ما تبريرها .كان الفنان مجبراً على إنقاذ رأسه من الظلامية المتنامية . حاول أن ينفي الإتهامات الموجهة ضده من غير أن يذم الآخرين ، نقد ناشد العدالة ، لكنه لم يستجد المغفرة ، ولم يذر الرماد على رأسه . أظهر في السنوات التي تلت ذلك بمزيد من التحديد ارتباطه بأفكار الكومونة التي أغرقت في الدم .

تلك السنوات الأخيرة التي أمضيت في العزلة بدت محزنة وقاسية على الفنان الذي اعتاد أن يكون دائما في مركز الإهتمام المجتمعي والخصومات الفنية . أعماله الإبداعية المتأخرة قدمت من غير وحي ولم تغن قضيته بشيء . لقد انتهى عملياً . وفي ٣١ كانون الأول ١٨٧٧ انهى كوربيه أموره الحياتية .

ارتبط صدى وفاة المعلم في الصحافة بالحكايات الدائمة حول « العمود » أكثر مما ارتبط بإبداعه . بعض رفاق أيام الكومونة البطولية سيتذكرون الفنان كوربيه . أرتور آرنو سيلقي كلمة باسم الكومونيين فوق قبره ، وجول فاليس ، وهو أيضا منفي سينشر في « ريفيه » مقالة لم تقتبس فيها الأمور التي تتعلق بسيرة المصور . كتب فاليس بين أمور أخرى :

« خسر العمود رهينته . ذاك الذي عليه أن يدفع ثمن جرار المجد المكسرة ، قد اخترمه الموت ... » .

« في مجتمعنا المنذهل بنابليون ، يجب أن تقبل رقمك العسكري ، والميثاق والانضباط . المصورون كالجنود ، لهم ثكناتهم ، والجنرالات يدعون أكاديميين . كوربيه ، الفار ، يريد أن يرسم كما يشاء ، أن يصور ما يراه ، أن يصور الأحياء ، بدلاً من أن يصور الموتى . ولهذا كان لزاماً أن يصل الى السجن ، الى النفي ، الى النهاية القاتمة بعيداً عن الوطن ... » .

« المصور وقد صار عضواً في الكومونة ... قدم « الغازلات » و « مكسري الحجارة » و « الدفن في أورنان » يجب أن يبقى حتماً — في يوم الاختيار الحاسم — الى هذا الجانب ، حيث العمل ، والفقر ، والمتراس ... »

« لقد عبر التيارات الكبرى ، ودخل في أوقيانوس الجماهير ، لقد سمع كيف يدق بضربات مسلحة قلب شعب ، وقد أكمل طريقه وسط الطبيعة ، بين الأشجار ، مستنشقاً العطر الذي أسكر أيام شبابه ، تحت سماء لم تعكرها أبخرة المذابح الجماعية ، والتي قد تكون هذا المساء مضاءة بالشمس الغاربة ، والتي ستنبسط فوق بيت المتوفى مثل راية حمراء كبيرة . »

حين كان الفنان سجيناً في سان بيلاجي صنع قطعة « ليتوغرافية » وفي مفكرة له من الفترة ذاتها نجد أيضا بعض الرسوم . هذه النتاجات الضعيفة من الناحية الغرافيكية ممتعة بتوجهها من حيث الموضوع . لقد وضع المصور فيها الأحداث الكابوسية بعد سحق الكومونة — حرس ، اعتقالات ، حجز أطفال ، إعدامات . قد يكون أراد أن يصنع لوحات من بعض هذه الموضوعات ، لكنه لم يحقق ذلك في السنوات التي تلت ، إذا لم نحسب لوحة قماشية تصور المعلم في السجن .

وإذا قومنا هذه القضية العريضة لا بالنيات والتصريحات ، بل بالحقائق القائمة ، فعلينا أن نقر بأنها من حيث الموضوع تبقى مبتحية

جانباً عن أحداث العصر الكبرى . هذا قطعاً ، لا يعني أن كوربيه لم يكن واقعياً . لكن نمطه الواقعي لا يذهب أبعد مما صار معروفاً . لوحات كوربيه المكرسة لمواضيع العمل أو الريف ، تتخلف من حيث الدراما والقوة عن اللوحات التي صنعها ميلليه في الوقت ذاته .

ومع ذلك ثمة عملان مختلفان جداً عن نتاجات ميلليه ، وعن نتاجات دوميية ، وعن إبداع مختصين بالنوع مثل دوكان أو جاك . هذان العملان لا يحتاجون الى مبالغات لفظية ، كي ندرك ، أنهما تجديديان. تجديدهما يبدو عياناً وعن بعد . إنهما اللوحتان اللتان ذكرتا مراراً « المحترف » و « الدفن » .

وضع كينيت كلارك « المحترف » بين الأعمال التي حللها ليقول لنا كيف ننظر الى اللوحات . إنه ودود ومريح في ظهوره على الشاشة الصغيرة ، لكن كلارك ، يا للأسف ، أثار الكثير من الارتباك في أحيان غير نادرة ، اذ بدلاً من أن تصغي الى صوته تقرأ تفسيراته المطبوعة أسود على أبيض . الارتباك من ظهور عدم الاطلاع ، من الأخطاء والتفسيرات التعسفية تماماً ، غير المعدة للتعميم . وكي لا تكون مهذارين سنأخذ مثالاً من التحليل المعني .

كتب كلارك انه احب « أن يقترب من « المحترف » في اللوفر » ، كي يستطيع أن يراه « متوهجاً تحت أشعة شمس ما بعد الظهيرة . » إنه تقدم ، ربما يكون شعورياً ، لكنه مولف تماماً ، إذ من المعروف جيداً ان اللوحة حين تكون باللون الزيتي ومضاءة بنور الشمس – سواء كان ذلك بعد الظهر أو مع شروق الشمس – فإنها ، عموماً ، لا يمكن أن ترى . إنها تصبح برميلاً مسطحاً وغير معبرة لسبب واحد ، هو أن الضوء في اللوحة نفسها أضعف من أن ينافس ضوء الشمس . ويردف المؤلف : « حينئذ غاصت عيني في بحر دافيء من الأنغام والألوان . » كي « أستمتع بكل مويجة متاحة للإدراك الحسي البصري . » هذا التعبير كان في الإمكان أن يقبل بطريقة ما لو أن الأمر يخص لوحة الانطباعي مونيه،

أما أمام توليفه كوربيه فإنه يبدو في غير مكانه ، فهنا كل شيء مفصل كهيئة ومحدد نوعاً فلا يتعلق الأمر بأي « بحر من الأنغام والألوان » .

لكن ، فلنتجاوز هذه الأمور الصغيرة . يخبرنا كلارك ان « كوربيه قد قدم في مظهر برّاق ، ونعرف أنه ، لأول مرة في تاريخ البورتريه الشخصي (بورترية المؤلف) كان هذا مبرراً . « لماذا ؟ لأن الفنان ، كما كتب كلارك نفسه ، لم يكن « مغرماً بنفسه فحسب » إنما كان أيضا « جميلاً » حسناً ، لكن لماذا « لأول مرة » ؟ جلي أن الناقد انطلق ينبش في ذاكرته ، كي يتذكرحب الذات الواضح في بورتريهات رافايلو ، وديورر ، أو فان دايك الذين تحولوا الى جميلين ، يؤكد الناقد أنه « في عام ١٨٥٥ رميت كل لوحات (كوربيه) التي أرسلت للمعرض الدولي . « هذا أيضاً غير صحيح . كنا ذكرنا أن اللجنة قبلت ١١ لوحة للمعلم . ويرى كلارك أننا « في كل مكان من المقر الضخم (للمحترف) نسمع صدى فيلا سكتس » . لكن ، لأن « كوربيه لم يذهب قط الى اسبانيا وقد عرف هذه الروائع بأعمال النقش وحدها فإن تلوينه أكثر دفئاً وأقرب الى ريبرا الذي أثرت لوحته « الصبي المعاق » ، التي في اللوفر تأثيراً حاسماً على التصوير الفرنسي في القرن التاسع عشر . « إنها جملة طويلة وكل التوكيدات فيها غير صحيحة . إن « المحترف » قبل كل شيء غريبة عن تصوير فيلا سكتس الصارم في إيجازه . وفي المكان الثاني ، لا يمكن أن توفى المعاني التصويرية حقها بالمنقوشات ، ويظهر جلياً عدم وجود موضوعات مستعارة . وفي المكان الثالث يعتبر ذكر ريبرا مضحكاً . وفي المكان الرابع لم يؤثر ريبرا أي تأثير ، أقل كثيراً من « التأثير الحاسم » على التصوير الفرنسي في القرن ، إذا لم نحسب تأثيره على مؤلفي الدرجة الثانية مثل ريبو . مَنْ مِنْ كبار المعلمين الفرنسيين قد تأثر « تأثيراً حاسماً » بريبرا ؟ دولاكروا ؟ أم دوميه ؟ ميلليه أو كورو ؟ كلارك قد يكون قرأ في مكان ما مثل هذا الكلام وقبله من غير أن يبذل جهداً للتحقق منه . يبدو واضحاً أنه قرأ كثيراً ، وقد أخذ الكثير مما قرأ . أتذكر حين سمعت شرحه المرتجل لـ « الظلمات » لبيرانزي ، كيف ظلت

طوال الوقت تقلبني فكرة أن هذا الشرح معروف لديَّ ، ويجب أن افتش في الكتب كي أقول إن الشرح المرتجل ليس لكلارك بل لهنري فوسيون . وأخيراً ففي مثل هذا الترويج لا يعرف من المخطىء ، لكن كلارك لا يستقي دائماً من حيث يجب أن يستقى . وفي ما يتعلق بـ « المحترف » مثلاً ، فقد أخذ بعض الاستنتاجات من فينتوري ، وهذا ليس الأكثر توفيقا .

كنا نستطيع المضي مع عدم الدقة لولا المغامرة المفيدة بالابتعاد كثيراً عن موضوع « كوربيه » . والمسألة في الواقع ليست مسألة عدم دقة طارىء ، بل هي مسألة أنه يتكاثر عدم الدقة تكاثراً كبيراً ـ كما يحدث لا في تحليل « المحترف » فقط ـ فإن الإنسان يسأل في النهاية ما هو الرصيد وأية نسبة من الإعلام الصحيح يتلقى القارىء .

إذن فلنتوقف عند مقاطع متصلة على نحو مباشر جداً بلوحة كوربيه ، كي نقترب عبرها من تقويمها . « اللوحة تشبه حلماً » مناماً « اكثر مما هي عمل تصويري آخر ، مما اعرفه . » ويردف كلارك الذي نستطيع أن نقوله ختاماً إنه لا يعرف مثلاً صور غويا من بيت الأصم التي ـ خلافاً للمحترف ـ تشبه فعلاً رؤى المنام . يرى الشارح أن الأشكال (الشخوص) المصورة « هي ذكريات من السنوات السبع » التي سبقت ظهور العمل الإبداعي ـ إنه توكيد آخر مشدد . في الواقع لقد أخذ كلارك « رؤيا المنام » و « الذكريات » من فينتوري ، مؤكداً أن « الأمر متعلق بصورة لذكرى ، لرؤيا حقيقية ، حيث الواقع غير هام . « أما الرأي حول الواقعية فإن كلارك لا يمتلكه الا جزئياً ، إذ يكتب أن « لحظات الواقعية المتوهجة والتدفقات الفجائية للشعور تستبدل بعدم ثبات مذهل . « فكرة غريبة أخرى ليس فحسب لأنه لا يمكن أن تكتشف في أي مكان من « المحترف » « تدفقات فجائية للشعور » بل أيضاً لأنها قد تتعارض مع الواقعية ولم يقل أحد في أي مكان إن الواقعية لا يمكن أن تحتوي لحظات من الشعور .

أما ما يخص اسلوب التصوير الذي بنيت به « رؤيا المنام » فــان كلارك يرسلنا لا نحو الاسبانيين وحسب بل أيضا نحو « حراسة ليلية » لرمبرانت ، « مصورة بشهية نهمة لا تخمد مثل شهيته (كوربيه) . » أما أن شهية كوربية نهمة فهذا صحيح فعلاً . أما أن يؤكد الأمر نفسه بشأن رمبرانت فيخيل لنا أنه تجديف غير سديد ، من غير أن نقول إن « المحترف » بعيدة عن « حراسة ليلية » بعدها عن « مينيني » .

بدلاً من أن يبحث الشارح عن علاقات تعسفية كان الأولى به أن ينظر بإمكان الى اللوحة أمامه . لقد كلمنا على « الشخص الملغز العابس عفوياً وراء اللوحة » الذي « هو أحد قديسي ريبرا الشهداء . » ومع أن لا شيء مشتركاً مع ريبرا فإن « الشخص المعني ليس شخصاً وليس ملغزاً ، إنما هو يمثل دمية عرض أزياء من تلك التي يستعملها الفنانون ، حين لا يكون لديهم أنموذج حي .

« أحد تذكارات حياتــه بعد ١٨٤٨ » (فينتوري) « ذكريات من السنوات الســبع الأخــيرة » (كــلارك) . لكن إذا قبلت أن هــذه « الشخوص طاردت خيال الفنان » (كلارك) فعلينا أن نستخلص أن خياله ممتلىء لا بصور أقربائه فقط بل أيضاً بالعاهرات ، والشحاذين ، والقديسين اليهود ، والكهنــة ، والتجار ، من غير أن نعــدد الأطفال والكلاب والقطط . إنه تكوين غير مألوف في الواقع ، حتى لخيال فنان . وحتى لو وافقنا الشراح يبقى سؤال صريح : لأي هدف كوم كوربيه في اللوحة خصيصة خياله هذه ؟ » .

رفض فينتوري الاجابة عن السؤال مقتنعاً بأن « التصوير نفسه مضحك بذاته» ، والشيء الوحيد الذي ينقذه هو « التجسيد الأساسي» . لكن كلارك غير مستعد للانسحاب بسهولة بعد أن بدأ يفسر لنا العمــل الإبداعي . وبدلاً من أن يكشف لنا الجواب شرع ، بدوره «يطرح أسئلة» . وكي لا يسيء ذلك الى هيبته أمام القارىء اقتبس قولاً لكوربيه نفسه : « أما انه ملغز فهو ملغز . فليفسره من يستطيع . » .

وبا للأسف ، لم يمض كلارك بعيداً جداً في تفسيره . بدأ يبحث عن « تفسير إجتماعي » لكل شخص على حدة ، وسرعان ما جنى على حقيقة أنه لم يجد في بعض الأشخاص العنصر « الاجتماعي الما تحت نصي » . وعموماً ، فإن الناقد نفسه قد أقر بأن « منظومته انهارت » . لكن هذا الفشل قاده الى خلاصة أساسية ونهائية : « لا شك في أن غياب المنظومة قد أنقذ « المحترف » .... الشخوص ... يظهرون هنا لأسباب مختلفة. بعضها أفرح عينيه ، آخرون أثروا على حياته ، والآخرون تسللوا خفية إلى لا شعوره . » ونقول بكلمتين تخـد منـا الأسباب كلهـا ما عـدا الرئيسي منهـا .

وهكذا ، ومع أن الأمر غير سهل ، فإن الشارح ينسحب أخيراً من غير أن يعطي جواباً . ومع ذلك يعطي تقويماً . يرى كلارك أن « أفضـل الأعمال الإبداعية » للمعلم « تمجد الأشياء الصغيرة في الحيـاة ، التي تفرح الحواس ــ الثمار ، الأزهار ، أمواج البحر ، سمك النهر المرقط ، والفتيات ذوات الشعر الكستنائي القصير . » السمك النهري المرقط والفتيات ذوات الشعر الكستنائي القصير ... لا يهم ... ومـع ذلك « فالمحترف » هو « ذروة إبداعه » . وكي يدعم رأيـه برأي شخصية أكبر هيبة ، اقتبس الناقد تقويم دولاكروا .

مسألة الثمار والسمك النهري المرقط والزهر مسألـة ذوق أو إذا شئتم مسألة رائحة ، ولن نجادل في هذا . أما عن الاقتباس من دولا كروا فهو بعيد عن الدقة ، لأن كلارك ، والله يعلم لماذا ، أورد جملـة واحدة ... ومع ان كبير الرومانسية امتدح « المحترف » فقد لحظ : « وهذا يجعلني أستحسن منه « الدفن » . « نحن أيضاً قد نغامر بأن نتحول الى « مقلدين » . إن رائعة كوربيه الحقيقية هي « الدفن » . وطبعاً لكل واحد الحق في إبداء الرأي ، وهنا لن نجادل في هذا أيضاً .. ولا مناص من أن نقبل ما استخلصه كلارك من أن اللوحة « كانما ألقت جسراً بين هذين العالمين : بلزاك الى اليسار وفلوبير الـى اليمين » .

فلندع جانباً حقيقة أن الفنان قد عرف بلزاك قـدر معرفته فلوبير ، لسبب بسيط هو أنه لم يقرأهما. إن تقسيم اللوحة على النحو التعسفي كما سنرى ، هو طريقة لا معنى لها . ويمكن أن تفسر بشيء آخر غـير تأثير العبارات المؤثرة العارية من أي عطاء . والعبارة ليست غير لازمـة فمنها استخلص كلارك خلاصته المرعشة قليلاً : « المحترف » يبـرر امتداح كوربيه بأنه الوحيد من بين معاصريه الذي استطاع أن يربط فن المصور بمجتمع زمنه » تماماً . أسـود على أبيض : « الوحيـد » . دولاكروا ، دومييه ، والآخرون جميعاً لم يوجدوا .

في هذه البلبلة التامة للقارىء ، فإن التحليل ــ ويا للأسف أكثـر تحليلات كلارك على هذه الشاكلة ــ يحتوي أيضاً غرابة أخرى . فبعد ان بدا عاجزاً عن أن يجد أية علاقة منطقية مقنعة بين مختلف الشخوص في التوليفة وقف الناقد امام الراي القائل إن كوربيه موهبـة موضوع جدال : « اية حماقة . واسرع تحليل يظهر أن « المحترف » هي وليدة ذهن جبـار . » .

« المحترف » ليست وليدة ذهن جبار ، بل وليدة فكرة ممتعة ، مولفة توليفة ساذجة . وهي ليست ، قطعاً ، تسجيلاً « لذكريات » وليست تجسيداً « لرؤية منام » وأقل من ذلك ، ليست « لغـزاً » . إنها مسألة يسيرة على الفهم ــ كوربيه ليس رمبرانت وليس غويـا ــ شريطة أن نكون مؤهلين لأن نتقبل الأمـر ببساطة ، وأن نرى في الوقت نفسه أبعد من أنوفنا . من الضروري ، بدايـة ، أن نجري تدقيقاً : هذه اللوحة يمكن النظر إليها بطريقتين . إحداهما هي الطريقـة التي يدفعنا إليها كوربيه عبر تسمية العمل وعبر الإيضاحات المصاغة لغرض مختلف . الأخرى هي الطريقة المألوفة في تقبل النتاج . إذ نكون أمامه ، من غير رتابة حروف صوت شرح مرافق السياح ، ومن غـير كتيبات المعلومات المناسبة . فلنبدأ بالطريقة الأولى ، إذ أوصانا الفنان بها .

تسمية التوليفة التي عدلها سيلفستر « كتجريد غير مقبول » تحوي في ذاتها عنصراً الإيضاح : « كناية واقعية ،مدخل الى مرسمي ، تحدد قاعدة لسبع سنوات من حياتي الفنية . » إيضاح كلارك أنه بمصطلح « كناية واقعية » عبر المؤلف « بقدرة تامة عما كان في المنام نسجاً للواقعي والرمزي . » إنه غير جاد . في العنوان فكرة برنامجية واضحة . نشر كوربيه أنه يخدمنا بـ « كناية واقعية » ، أي كناية الواقع ، خلافاً لكنايات الرومانسيين ، المرتبطين بالمثالي والمخترع . التشخوص المصورة ، قال المعلم لبرويا « إنهم الناس الذين يخدمونني والذين يسهمون في نضالي » وبكلمة أخرى ـ انموذجات الفنان وأصدقاؤه .

إلى هنا كل شيء طبيعي وبسيط كمزاج . هاهم أصدقائي وزبائني إلى يميني ، وها هم إلى يساري الذين أتوا ليتمظهروا « بوز » أمامي ؛ وها أنا ذا في الوسط ـ في الوسط ، طبعاً ، ألست مركز العالم ـ في الوقت الذي أصور فيه مشهداً جميلاً من مسقط رأسي .

السبب في تعقيد الأمور هو الصداقة الوثيقة بين كوربيه وبرودون، وبعبارة أدق رغبة الفنان في أن يبرز في اللوحة كل التصور الفكري لطابع المجتمع بكل فئاته ومراتبه ، مصوراً تعاليم الفيلسوف . حتى زولا لحظ أن الفن في نظر برودون « ليس أكثر من شرح مبتذل للابتذال الفلسفي » . « اللوحة ، في نظره ، موضوع . صوروها بالأحمر أو بالأخضر ، فهذا لا يضيرها . لقد قال ، نفسه ، إنه لا يفهم شيئاً من التصوير ويحكم باطمئنان على أفكاره . إنه يشرح ، إنه يقسر اللوحة على أن تعني شيئاً ، وما من كلمة على الشكل . »

يقرر كوربيه أن يلبي رغبات صديقه فيشرع يصنع لوحة ، حيث لا كل شخص بل كل عنصر من عناصر الوضع فيه بذاته مغزى فكرة اجتماعية محددة . ونبقى نحن وحيدين لذاتنا ، فلا نستطيع في الواقع أن نقرأ « تشيفرة » هذه الفكرة (المغزى) ، الامر الذي لا يعني أن ارتباك

مفسرين مثل كلارك مبرر . حزر الفنان مسبقاً متاعب الجمهور فأكد ، تحديداً أن اللوحة « ملغزة » . لقد جهد في سبيل إفشاء اللغــز فسمح لأصدقائه بالعناية بتعميم إيصال المفتاح إلى الجمهور . وهكذا ظهر منذ زمن الشارحون الشعبيون المعاصرون الذين يكررون بالطريقــة ذاتهــا ما تعلموه من كوربيه . إذن ، فلنوضح اللوحــة مقدمينها على أساس الشهادات التي تركها سيلفستر وجورج ريبا .

مكان الواقعة محترف ضخم جهم للمصور . على الجدار في العمق ـ دمية العرض التي سبق ذكرها ،والتي تذكر بالقديس سيباستيان المستيقظ بعد الرمي والرامز الى الفن الأكاديمي. في الوسط، في المستوى الأمامي ، المعلم نفسه ، يصور مشهداً كبيراً . هذا هو مسمار التوليفة أو الفن الأصيل الواقعي لكوربيه . على جانبي الفنان تقف صبية وامرأة كبيرة عارية ، التي ، عدا طول مدة عملها كأنموذج يكلفها طويلاً أن تجسد الحقيقــة ..

إلى اليسار يتكوم شخوص مهمتهم أن يمثلوا الفئات المجتمعية المختلفة وشتى الوظائف : صائد في أرض غيره (الصيد) ، شحاذة رابضة على الأرض ترضع طفلها (الفقر) رابين (الدين اليهودي) يهودي آخر لكنه ليس رابيناً (التجارة) شخص يرتدي ثياباً جيدة هو في الواقع جد الفنان (زراعة الكروم) ، ومهرج (المسرح) ــ لم يؤكد كوربيه على المسرح فربما يكون سيركاً أو مسرحاً ، وهذا لا اهميــة لــه ــ قديس (العقيدة الكاثوليكية) حصاد وحفار (حياة الحقول) ، عامل ، لكنــه مكلف بأن يصور البطالة ، دافن موتى (المـوت) وإحــدى العاهــرات (الفجور) قبعة بريشة، وجيتار مرميان على الأرض ، ترمزان الى الشعر الرومانسي المنتصر ، جمجمة بشرية فوق جريدة ترمز إلى فكرة برودون (الصحف مقبرة الافكار) . « الرابين ، والتاجر ، والخوري ، والمهرج، دافن الموتى ، والعاهرة مجتمعون معاً ، كي يوحوا للمشاهد : « نحن نعيش من ثقة العالم ، من موته وسقطاته » ..

إلى اليمين ، مضائين بضوء نافذة جانبية ، رتبت إثنا عشرية من الوجوه منهم شخصيات تاريخية وأصدقاء المعلم : بودلير (الشعر ، وشانفلوري (النثر) وبرودون (الفلسفة الاجتماعية) وماكس بوشون (نصير التصوير الواقعي) وطفل منحن فوق كتاب (الطفولة المحبة للتعلم) وشابتان غير معروفتين، إحداهما ترمز إلى الحب الحر ، والأخرى الى محبي العالم للفن .

وكما يبدو فإن كوربيه قد حرص على أن يوضح كل شيء ، ولا مكان للحيرة . وتصبح أكثر من نافلة إذا لا نأتلف مع هذا التفسير المضحك في أكثر من جانب من جوانبه ، وإذ ينبغي أن نكون ثاقبي النظر كي نحزر ما في بال المؤلف ، وسواء شئنا أو لم نشأ ، أن نتقبل اللوحة كلوحة ، لا كشبكة كلمات متقاطعة ، وهذا على كل حال يهون المهمة .

إن كوربيه ، مدفوع بطموحه الى تكوين « كنايته الواقعية » ، وإلى أن يجعل الكناية رومانطيقية ، لكنه مفتقر إلى النوعيات التي تسمح له بالتفوق على خصمه ــ الإجمال الفني والخيال . يكفي أن نتذكر « الحرية تقود الشعب » لدولاكروا كي نفهم أن كناية الرومانطيقية التي ليست أقل من « واقعية » أي مرتبطة بالحياة ، لكنها جلية ، وموجزة ، مهيمنة ، وبكلمتين ذات جدارة ، وهذه غير موجودة في كناية كوربيه .

فينتوري مصيب إلى حد ما إذ قال إن تصور المعلم « مضحك » لكن هل ما عرضناه قبل قليل عن هذا« الريبرتوار » المزعج من الكنايات الرخيصة هو تصور حقيقي ؟ وهل ، بالتوازي مع تفاهات ومفارقات أفكار برودون ، لم يطور المصور أيضاً فكرته الفنية البسيطة ، والصادقة والمقنعة ؟ يكفي أن نطرح السؤال كي يبدو جليا ، أن لوحة المعلم لا تحتاج الى ريبرتوار مسهب من الكناية ، وهي في الواقع لا تحتويه . هنا يتجلى ذلك التواليف من السذاجة والمكر ، الذي تحدث عنه شانفلوري . لا يمانع كوربيه في أن يقدم كفنان ــ مفكر وبرودوني ، وفي الوقت نفسه وبطيب

خاطر يحقق نتاجه بمنطق آخر . منطق الصورة ذاتها ، الذي ليس بحاجة الى عكازة الشارح المتأمل .

فلننس الشارح إذن . فهل يمنعنا ذلك من أن نرى وأن نفهم العمل الفني الذي امامنا ؟ في ما يخص تجربتي الشخصية المتواضعة ، استطيع ان اقول إنه لا يمنعنا ، قطعاً ، حين وقفت أول مرة ، قبل سنوات عديدة ، امام هذه اللوحة القماشية الضخمة — من غير ان يكون من نصيبي أن اتأملها مغمورة بضوء الشمس ، مثل كلارك — لم أكن قد قرات بعد ، تفسيرات سيلفستر ، وريبا ، ولم أسمع بوجود اي مغزى سري سررت بذلك المغزى الذي يقدمه النتاج بذاته لنا . وأرى أن عدم معرفة تلك التفسيرات في ذلك الحين ، وتحرري منها بعد ذلك ، قد سمح لي بفهم العمل الإبداعي ، وبأن أستمتع ، على الأقل ، في حدود إمكاناتي .

إن في هذا العمل الإبداعي ما نستمتع به حقاً . ومع أن كوربيه ، كما كتب سيلفستر ، قد استفاد مما « تحت النص لينقل إلينا مرة أخرى صورته الشخصية » ولم يثر نفورنا . . . ومن الطبيعي أن ينقلها لنا على كل حال فهو احد بطلين رئيسيين . وكونه لم يصور بحصافة في الظل ، مثل المتواضع فيلاسكيتس ، غير منفر ايضا . فلو صور في الظل ، ولو أنه لا يحب ذاته لما كان هو كوربيه .

« المحترف » ككل عمل إنساني ، لا تخلو ، في الواقع ، من النواقص إنعدام الصلة بين بعض الجماعات ، سوء التوافق بين الشخوص ، والأشخاص المنفردين ، المقحمين ، كأنما من غير قناعة داخلية ، وملحوظات معروفة وحل السرعة في التنفيذ . لكن ، بقوة مفارقة ، تميز النتاجات الكبيرة وحدها ، حتى بعض النواقص « تلعب » لصالح العمل الابداعي . فهكذا ، على سبيل المثال ، يعطي انعزال بعض الجماعات والأشخاص ، إلى حد ما ، انطباعاً ب « المنام » — الأبطال في مناماتنا ، يمرون في حالات غير نادرة ، دون أن يظهروا — ويقوى الانطباع بأن هؤلاء الناس ليسوا معشراً ، وبأنهم مجتمعون هنا بفعل المناسبة ، كالمسافرين يجتمعون في

إحدى المحطات . وكل منهم حبيس اهتماماته ، لكـن المسافرين هنا لا ينتظرون ان يدخلوا في قطار بل في لوحات ، حيث سيوجد مكان للشبان والشيوخ للأغنياء والفقراء ، للمنتشين وللذين حطمهم البؤس ، للجميع للحياة ، الحياة كلها .

وبطلا النتاج في الحقيقة هما ــ الحياة الملونة ، المتعددة الوجوه ، المتناقضة والفنان محاطاً بصور هذه الحياة المحتشدة كي تدخـل في النتاجات . هكذا هو التصور الحقيقي للعمل الإبداعي ، وليس فيه ما هو « مضحك » ولا هو « ملغز » . إنه ينكشف امامنا دفعة واحدة من غير إيضاحات جانبية ويسطع علينا بنبله . إنه يجتذبنا ويغلبنا ، فلا نفكر في أن نحكم على الشخوص ، من هو الفاتن ــ وأيها أقل توفيقاً ، فإذ تكون لوحة قماشية ضخمة قد بلغت خاتمة سعيدة فإن النواقص المنفرة تبقى في المستوى الخلفي . وأمام مثل هذا النتاج لا يفكر المرء بالأمور الصغيرة . سنكتشفها في ما بعد ، لكنها ستبدو ، حينئذ ، أضعف من أن تعكـر الانطباع العـام .

إذا كان هذا الرجل بموهبته الجبارة لم ينجح لأسباب عدة في أن يعكس البانوراما الواسعة المعاصرة ، فإن من الواضح هو انه قد طمح الى ذلك . وقد اقلق هذا الطموح مناماته . « المحترف » يشبه برنامجـاً للوحات التي فكر بصنعها . « المحترف » لكوربيه هي إلى حد ما مثل « باب الجحيم » لرودن . من موتيفات باب الجحيم هذا استخلص رودن إبداعه كله تقريباً ، لكن الباب ذاته ظل غير ناجح . كوربيه لم يحقق أكثر المواضيع المعلنة في « المحترف » ولهذا تحققت لوحة « المحترف » ذاتها .

كم هم أحياء ، صادقون ، مميزون ، العديدون من شخوص هذه اللوحة ، إنهم يؤثرون فينا أكثر مما يؤثرون كمجموعة ، ككومة من الانماط وسط هذا المسكن الضخم الظليل ، وسط هذا الفضاء المعتدل الرمادي العابر من الزوايا في نصف ظلام . ومع أن الفنان يصور على التو مشهداً ولا يصور اناساً فإننا نشعر بالصلة المباشرة بين الناس كموضوعات وبين

الفن كمعرفة للحياة ، بينما هناك في وسط اللوحة يكتمل سر الإبداع . ولو لم يبدع كوربيه غير هذه اللوحـة لظل ملحوظاً بها في تاريخ تطور الواقعية . لكن شخص الفنان دخل تاريخ تطور الواقعية بنتاج آخر هو « الدفن في أورنان » .

التوليفة (اللوحة) عرضت عام ١٨٥٠ في الصالة ، وككل ظاهرة تجريدية ، اثارت السخط والإعجاب . هل من الضروري أن نؤكد أن مظاهر الإعجاب كانت متواضعة مقارنة بتدفقات عدم الاستحسان . إن نقدة مثل شانفلوري ، وساباتييه ، وأونغر قد ثمنوا ، الى حد ما ، جذراتها ، لكنهم الأقلية ، يا للأسف ، الأكثرية ، على العكس من ذلك ، قومتها كاعتداء على الفن . كتب تيوفيل غوتييه : « لا يعرف الإنسان هل يبكي أم يضحك . ثمة رؤوس هنا ، تذكر بتلك المصورة على ألواح البقالين » . واعلن كاود فينون ان « كل واحد ، من أكثر الفنانين غرابة حتى أبسط مواطن سوف يصرخ قبل أن يهرب : يا إلهي ، ما أقبحها » . ويرى كليمان دوري أن « هـذا مديح للقبح الفظ » . ويرى فيليب دو شونيفيير أنها « كاريكاتير تجديفي ملمع » . وبسرور لحظ كورتوا : « مقرف أن تكون مدفوناً في أورنان » .

بعض الوقورين مثل بول مانتس ، ودِليكليوز كانوا أكثر مهادنة . لقد حاولوا أن يروا بعض القيم المحددة في اللوحة من غير أن ينكـروا فشلها إجمالا . ولم تكن « الدفن » مفهومة حتى من مؤلفين مثل جورج صاند مع أنها أعلنت عودتها الى النمط الطبيعي . إنها لعودة ، فعلاً ، لكن ليس على هذا النحو .

استمر الرفض وتعدد الآراء بعدئذ . مانيه نفسه الذي تعلم على كوربيه قال : « في عمله « الدفن في أورنان » نجح في أن يحفر الجميع : القديسين ، الدافنين ، الموتى ، وأفراد الأسر . حتى الافق على عمـق عشر خطوات تحت الأرض » . وحين وقفت ميري كاسات أمام اللوحة هتفت ، وهي تشير الى الشخوص النسائية : « هذا هو الكلاسيك » .

إن مانيه مصور افضل تصويراً من كاسات ، لكنه ظهر ناقداً أسوأ منها . وفي ما يخص النقدة المختصين فإنظواهر عدم الفهم لديهم أيضاً غير نادرة. من غير أن نعود الى تقويمات كلارك ، نستطيع أن نتذكر أن علاقة عدم الحزر لدى فينتوري اكثر جزماً. يشير احد الملونين بشيء من الاستعجال الى توفيقات في اللوحة . ينتقد البناء التوليفي « هذا التكوين في المستوى الأمامي لوجوه مندهشة فيها من المساءلة أكثر مما فيهما من القيمة الفنية . » حتى التعبير الجيد للحزن لدى النساء سرعان ما يتحول الى تعبير متصنع » .

كوربيه نفسه ، كما هي حاله دائما ، لايحتاج الى ترحيبات عاصفة، من اجل ان يعي نجاحه « لوحتي « الدفن في اورنان » ـ أعلن من غير تواضع ـ اصبحت دفناً للرومانسية » . طبعاً لم ينجح في دفن الرومانسية لكنه سدد ضربة موجعة إلى الاكاديمية .

وعلى الرغم من الميزات النوعية الكبرى لـ «المحترف» فقد صورت هناك شخوص لم يعرفها المؤلف معرفة كافية، او ممن لا يهمونه، خصوصاً، ولهذا ، لا غرابة في أن هؤلاء الشخوص مجسدون مترهلين خارجياً . في « الدفن » الامور مختلفة . الموضوع مأخوذ هنا من الحياة مباشرة ، والظروف واقعية ، والشخوص الواقعيون معروفون جيداً من كوربيه ، فالأمر مرتبط بمسقط رأسه ، وبالناس الذين ترعرع بينهم . لم ينجذب الفنان هنا إلى الكنايات الكتابية . الحياة بنثرها كله ورماديتها تبدو ابلغ من كل كناية .

هنا ثمة ترو حقاً ، لكنه من طبيعة خاصة . قرر الرسام أن يصور حقيقة عملية ـ الدفن رسمياً لمتوفى غير معروف ـ في لوحة قماشية ذات مقاييس ضخمة (٣٫١٤ × ٦٫٦٥ م) مما لا يستعمل إلاّ في الموضوعات التاريخية العظيمة . يظهر التروي في العنوان الكامل الذي وضعه كوربيه ابا لكنه لم يدخل في التطبيق : « لوحة تاريخية لدفن في أورنان» . مغزى التسمية واضح جداً ، من حيث هو موقف فكري ، ومن حيث هو طريقة

إثارة . أراد كوربيه أن يظهر للجمهور ، وبالأكثر للسادة الأكاديميين ، أن أتفه منظر مأخوذ من الحياة يستحق من الإهتمام والإحترام أكثر مما تستحق كنايات الصالونات المخترعة .

اينغر الشهير ، الدقيق جداً في المدائح ، خصوصاً في ما يخص منها المعارضين فكرياً ، قال في كوربيه : « هذا الفتى عين ، هو يرى بإدراك حسي مميز جداً ، في هرمونيا ، نسقها اللوني معلل ، يرى ، بحيث تتجانس الوقائع في ما بينها ، فتتكون الطبيعة أكثر طاقة مثل مشهد من الحقيقة .» وميزة أن يبني واقع متجانس ، أكثر كثافة «في تعبيريته» من الحقيقة ، تبدو بكل قوتها في « الدفن » .

وإذا تحولنا إلى الحقيقة الفنية ، فالمصور الذي لا يكل لا يتردد في تصوير كل الشخوص الفاعلة وفقاً للطبيعة . يطلعنا كاستانياري ، بإيجاز ، على براعة المعلم لدى تنفيذ هذا النتاج الضخم : « صنع صورة . وضعها فوق القماش وشرع يكبرها بنفسه . ثم جعل النماذج « يتمظهرون » (بوز) الواحد بعد الآخر . » وقد أعلن كوربيه في رسالة إلى شانفلوري : « وضعت تمظهر (بوز) المختار ، والخوري ، والقاضي ، وحامل الصليب ، والكاتب الشرعي ، ونائب مارليه ، وأصدقائي ، وابي ، وأطفال ، والدافن ، وطاعنين في السن من ثورة ١٧٩٣ ببزتين من ذلك الزمن ، وكلب ، والميت ، وحامليه ، والقندلفتيين (أحدهم له أنف يشبه الكرزة لكنه ضخم) وأخواتي ونساء أخريات . فكرت في أن اتخلى عن مرتلي الأبرشية لكن لم أجد طريقة لذلك . لحظت أنهما حانقان . شكيا قائلين إنهما لم يسيئا لي قط ، وان يحتملا مثل هذه الإهانة . يجب ان تكون مسعوراً من أجل أن تعمل في مثل هذه الظروف . عموماً ، انا الآن على الطريق إلى إكمال خمسين شخصاً في الحجم الطبيعي مع منظر للسماء كخلفية » .

لم يذهب الجهد الضخم من غير جدوى . إن تاثير هذه اللوحة الضخمة مذهل حقاً . كتب شانفلوري : « هذه هي البرجوازية المعاصرة

بكامل قدها ، بمساخرها ، وبقبحها ، وبجمالها .» لم يقدم النثر اليومي في أي مكان من التصوير الأوروبي لوحة صريحة ، وموحية مثل «الدفن» . إفريز طويل من الأبطال العاديين ، رسم ناتىء جبار من الأشكال البشرية بالحجم الكامل ، مغطين بخط الأفق المرسوم بانخفاض ضاغط وبالسماء ثقيلة الغيوم ، معرض غني من الانماط المميزة بالاستقامة الفظة ، بعيوبهم الصغيرة ، وخيلائهم الريفي ، وثمة هنا وهناك انسانية ، سكان — هل هم سكان أورنان ام سكان الأرض — اجتمعوا في يوم جهم مألوف ، ولسبب مألوف جداً — كي يرسل مسافر إلى هناك ، إلى حيث كتب علينا جميعاً أن نذهب .

حتى المؤلفون ، الذين لا يناقشون جوانب موضوع العمل الإبداعي، ينتقدون كوربيه على ضعف البناء ، وعلى أنه لم ينظم الشخوص جيداً، وعلى أنه حشر الواحد إلى جانب الآخر ، والواحد فوق الآخر ، حتى سحقهم ، وحطم المشهد ، وأغفل المدى والعمق .

إن قوة اللوحة في الواقع ، هي قبل كل شيء ، في تنظيمها ، القوي والواقعي ، والغريب عن التوليف المسبق ، وهذا ما يصادف كثيراً في اللوحات الكبيرة وحتى حين لا تكون محرومة من التوفيق . قلة هم المعلمون المؤهلون لأن ينظموا خمسين شكلاً بالحجم الطبيعي ، وأن يبرزوا صورهم مرتبطة بالحادث ، وأن يبتعدوا عن الوصفات الجاهزة . إنها مأثرة بشرية استطاع كوربيه أن يحققها .

الخطوط الراسية لهؤلاء الشخوص متحدة ومتصل أحدها بالآخر، أخيلتها وإيماءاتها — في كامل خصوصيتها ، وشتى توجهاتها — مؤلفة بمهارة واتزان ، إنها مدرجة في طبقة كلية وبإيقاع مهيمن ، متعرج ، قاس ، ورتيب ، مثل موجة جسدية بشرية ثقيلة ، مثل إفريز ، مكرر ومشدد في امتداده بطيف تل الأفق المنخفض . إنه رسم ناتىء قاتم الخضرة الجافة للفسحة في المستوى الأول والايقاعات الرصاصية للسماء الرابضة فوق التل .

على هذا النحو حسم الفنان إحدى أعقد المهمات ــ توحيد الشخوص مع العالم المحيط بهم ، وتطور التصوير كمنظومة كلية للشخوص والظرف ، كتشكيل متماسك ، خاضع لإيقاع مهيمن ، ولمزاج عام ، قانط ، وضاغط وسوداوي ــ هل ذلك من أجل الميت أم بسبب من هذه الحياة الضاغطة كلها ــ مشدد بأنغام صماء من التلوين ، مقاد إلى رنين مسيرة أسى وحزن حداديين .

الجماعة الفظة ، وعلم بصريات التصوير الصحيح مجسدة هنا بأسلوب فج وحيوي للأنموذج ، الزيوت الواضحة الواثقة ، والأجساد المنجزة والمادية المحسوسة، من غير تردد ومن غير انجذاب إلى التوافه، وفي الوقت نفسه تمتزج في رنين تلويني كامل لنغمات قاتمة صماء ،حيث حتى أزهار ثياب القندلفتيين وحتى خضرة العشب تبدو عتيقة وجافة.

ابدى كوربيه ، هنا ، ذكاء في أن يكتشف ويعلم تفصيلاً تصويرا معبراً ، وعلى قدر الحاجة ــ في قبعات النساء وفي ملابسهن، وفي مناديل الأنف البيض الضرورية لدى كل دفن ، في قبعات المسرح الرجالية ، لرجال حاملي الميت ــ الذين يستأجرون لدى كل دفن ــ في وشاحات القندلفتيين القرمزية ، التي تدخل في المأتم نبرة احتفالية مضحكة ، في الكلب الظاهر في غير مكانه قرب القبر ، وأخيراً في هذا الصليب الدراماتيكي القاتم ، المضور وحيداً وشبه منسي فوق رؤوس الجماعة ، على خلفية السماء المنحنية .

هذا الذكاء في اكتشاف المميز في المألوف ، في أن ينطلق الأصيل من المبتذل ، المتجلي بقوة خاصة في الوجوه ، في هذه الكثرة من الأنموذجات التي لا جدال حول شرعيتها ، الراسخة في حضورها ، النثرية التي لا تتكرر ، المتقاربة غير المتضادة ــ بهذه الوجوه الطفلية البريئة ، وبوجوه السكارى المنتفخة تلك ، في انعكاسات الحزن الظاهر في تشنجات الألم الزائف ، في تلك الأقنعة من عدم المبالاة ، والمشاركات البروتوكولية ، في الألم المكبوت ، وفي ذلك الارتباك الذي يستدعيه الموت على الرغم من

ألوفيته الكاملة . هذه النجاحات المشهدية في التوصيف البشري تبلغ ذروتها في الإفريز الرائع من الصور النسائية في الجانب الأيمن من اللوحة ، حيث قدر المرأة كأم ، وأخت وباكية ، مصور بقوة أولية تحول الرنين إلى ترنيمات شجية .

يقف أمامنا هؤلاء الريفيون ، الجامدون في احتفاليتهم الخرقاء ، مرتبكين أو محطمين او غير مبالين أمام جهامة الموت، وابتذاله ، وغرابته. يقفون منتصبين بكامل قاماتهم،ويخيل لنا أن هؤلاء الناس بثيابهم الحدادية الفظة من الجوخ البيتي الأسود ، وبوجوههم الفظة ، التي جعدتها الحياة القاسية ، والهموم اليومية ، والشهوات الأبدية ، وأن هذا الصف القاتم المتطاول وبكل برودته الظاهرة يتحرك بطيئاً ، يوحده تفجر عام — وكأن الريف الأصم المغفل قد أخذ طريقه نحو باريس ، نحو صالة المجلس اللامعة ، كي يدخل الفن باقتدار ، حزيناً وأسيان وسامياً مثل تشخيص حي وجبار لحقيقة الحياة . « الدفن في أورنان » ليست رائعة كوربيه وحسب . إنها إحدى قمم الفن في القرن التاسع عشر .

نحن ، طبعاً ، لا نستطيع وليس ضرورياً أن نتفق مع مؤلفين مثل شارل ليجيه ، الذي يؤكد أن كوربيه هو «أكبر مصوري القرن» وأن عمله ينميه الى رمبرانت ويبقيه باعتزاز في حوار انقى روائع العصور كلها . وفي الوقت نفسه لا يجوز أن يقوم تقويمنا العام على نقاط ضعف المعلم . لكل واحد نقاط ضعفه ، لكن ، لا يستطيع كل واحد أن يفاخر بانتصارات كبيرة مثل « المحترف » و « الدفن » ويظل إعجابنا بهاتين اللوحتين ، حتماً ، مصحوباً بالأسف ، لأن سماتهما النوعية تقول لنا إلى اي مدى كان يمكن أن تصل موهبة الفنان لو لم يبلبله ، باستخفاف ، الطموح الى إرضاء جمهور غير كفء وغير مقدر ، هذا الجمهور البرجوازي نفسه ، ترك المعلم يموت في المنفى من غير أن يتعاطف

معه . إن كوربيه ، هو ما هو ، طبعاً . وبما هو وكما هو احتل المكان الذي يستحقه ، والذي لا يستطيع أحد أن يحرمه منه .

المسألة هي ما إذا كان احتل مكاناً يعود لآخر .



معلم الواقعية الكبير هو أونوريه دومييه (١٨٠٨ — ١٨٧٩) . دوره كسلف قد ينكر ، لكن الأمور ، في حالات غير نادرة ، تطرح وكأن دومييه هو الذي بدأ الواقعية ، أما كوربيه فقد تابعه ، وطوره في المنهج كله وصاغه صوغاً واضحاً . كتب جان أديمار مباشرة أن « دومييه يحتل المكان الأبرز في الحركة الواقعية التي ستنبسط حول كوربيه بعد ١٨٥٥ . « صحيح أن المؤرخ بعدئذ بفترة قصيرة كتب مدققاً : « منذ ١٨٣٥ ، قبل كوربيه بعشرين سنة ، نشرت لوحاته المائية الريفية والواقعية في « مجلة الفنانين » وتحمل تاريخاً . ويقال على استعمال إن تلك النتاجات ، علماً عن أنها ليست مائية بل هي ليتوغراف ، فهي لا تحمل تاريخا . إنها رسوم مترهلة كثيراً ، منفذة ، الى حد ما ، بروح طريقة شارليه ورافيه الفرافيكية (« الجدة الطيبة » ، « المريض » و « قراءة الجريدة » و « فروسية خفيفة» ») . العجيب أن يقدم اديمار اعمالا كهذه على اعتبارها بداية للواقعية في حين أن دومييه ، حتى قبل ١٨٣٥ كان قد قدم روائع مثل « ريوترانسنونن » و « الكرش الشرعي » و « هذا يمكن أن يكون محرراً » والكثير غيرها . قد لا يكون لدى الناقد تصور عن الواقعية عموماً ، وعن واقعية دومييه على الأخص ، وقد نظر نظرة سطحية الى الموضوع وحده . والأهم هو أن أديمار يرى أن الحركة الواقعية ظهرت بعد ١٨٥٥ ، اي حول كوربيه .

ثمة مؤرخون آخرون يذهبون أبعد من ذلك ، محاولين أن يوحوا لنا بأن الواقعية في إبداع دومييه هي في الحقيقة مجرد نكبة . يرى موريس رينال أن دومييه صار واقعياً بسبب مزاجه الخاص وبسبب حياته

البائسة : « يجب أن يكتب عن مزاج الفنان الكبير وعن مجرى مصيره ، هذه الواقعية غير حاسمة لديه ، ولم يفكر قط في أن يسميها ، وأقل من ذلك أن يرميها كما سيفعل كوربيه بعد أن كان أعلنها عالياً » .

وهكذا هجر كوربيه الواقعية ، أما دومييه فقد حملها سراً في ذاته فكأنها خطيئة مخجلة . لكن رينال حاول بنبل أن يغفر للفنان خطيئته فبعد أن ولد فقيراً ، عاش في العوز ، ومات شبه أعمى وفي ما يشبه البؤس من غير أن تحترم عبقريته . « كيف يمكن أن يحسب » أن كل ما هو من أجل الاجمل في الاجمل بين العوالم ؟ .. دومييه يبحث عن وسائل موائمة الدفاع ... من الاكثر اكتشافا للاشكال ، مـاذا أراد أن يكون ، سيتحول الى مراقب ، كي يسن انطباعاته حتى الهجاء . وسيبقى في هذا الموقف مادام لم يجد دواء لكرهه للبشر ، المبرر تماما ما لم تتحسن حاله قليلاً خصوصاً في ما يخص ذوقه غـير لمنضبط . وحتى ذلك الحين سوف يبقى متجهاً نحو فلسفة المهادنة المعروفة . »

واضح أن دومييه « أراد أن يكون مكتشف الاشكال » . فلنكف عن السؤال ... بأي حق عزا الناقد للفنان أفضلياته الخاصة ... المهم هو أن الفقر ، لا غيره ، وعدم الاقرار بالتسليم هما اللذان وجهاه نحو الهجاء وحتى نحو كراهية البشر ، الامر الذي سيتخلص منه حين يتحسن ظرفه المادي ، كي يصل الى « فلسفة المهادنة المعروفة . » بأي قدر من عدم التصديق ستنظر الفطرة الى هذه الأحكام ، وهذا صار مألوفاً جداً لدى مؤلفين مثل رينـال ، المعتبرين ــ علـى الاقل مـن الجمهور المشهور ــ من ذوي الهيبة في تاريخ الفن الحديث . لا جدوى من مناقشة مثل هذه البدائية . يكفي فقط أن نلحظ أن دومييه لـم يصل قط الى فلسفة المهادنة ، تاركين جانبا حقيقة أنه لم ينجح قط في الانتصار على الفقر .

دومييه ليس تابعاً صناعياً (ساتيليت) في « الحركة الواقعية التي سوف تنبسط حول كوربيه » بل هو الشخصية الكبيرة التـي

قادت واقعية فرنسا في القرن التاسع عشر ، وليس ذلك ببساطة لأنه كان سابقاً في الزمان ، بل لأن منهج الواقعية الانتقادية يتجلى بكل غناه واتساعه ، بكامل امتلائه من حيث الموضوعات ، وبكامل امكاناته الإبداعية المتنوعة ، في عمله تحديداً ، وأبعد كثيراً من حيث الكلية ، مما تجلى في نتاجات معلمين واقعيين مثل كوربيه وميلليه وكورو .

مبادىء كوربيه الواقعية طفيفة ، وقد قال أحدهم انها سخيفة . ولولا مراعاته هذه المبادىء ما كان في وسع الفنان أن يضع ابداعات مثل « الدفن » . واذا قررنا أن نكون متحذلقين ، فإن دفناً كهذا ما كان ليتحقق في الواقع . لقد دمر المعلم قواعده الخاصة لانه ابتكر مثل هذا الدفن — على الرغم من أن ذلك قام على أساس من انطباع أسبق — وأعطى لما ابتكر وثوقية ظاهرة ، اذ صور في ملحوظاته في المسودة شخوصاً بمساعدة اناس أحياء ، فكان للانموذج (الموديل) انموذج .

وما هو ليس أقل جوهرية ان الواقعية التي نشرها كوربيه تفتقر إلى قوة الجاذبية لأنها لا تطرح أي مهمات إبداعية فاتنة . في حين كان التصوير الفوتوغرافي يتطور أكثر فأكثر — كوربيه نفسه مخلد — صار بلوغ الدقة البصرية هدفاً رفيعاً للفن . إن المبدع الذي يسعى الى أهداف أكثر جدية ، والموهوب خيالاً أكبر ، يبدو له برنامج كوربيه كمنظومة محدودة ، أكثر مما هو خزان للامكانات . ولا أحد يحب المحدودية خصوصاً حين يكون تطابقها أكثر من مشكوك فيه . ان ملامح الواقعية ، التي أبرزها كوربيه حتى في أعمال طباعته على الحجر في الأعوام الثلاثينيات تمثل أمراً غير محدود مقارنة بالملامح التي صاغها بعدئذ ، كوربيه ، وبقيت في قسمها الاكبر غير محققة في الواقع . لقد تناول دوميه العصر في كامل تعقيده وتناقضه ، توغل في اتجاهاته الموجهة ، أظهر الدراما الإنسانية في تنوع للتضادات والاوضاع الحياتية لم يعرف له مثيل .

يوجد مؤلفون يستطيعون ، عاجلاً ام آجلاً ، أن يجتذبوا الانتباه، وأن يحصلوا على الشهرة ، واضافة الى ذلك امكانية العمل الهادىء ، الذي لا يعكره هم" الخبز . ويوجد ايضا آخرون ، يظلون طوال حياتهم مجهولين ، غير معترف بهم ، يأتي ثأرهم متأخرا بعد أن تكون أسماؤهم قد سجلت منذ زمن بعيد في سجلات الموتى . دوميه لا ينتمي الى هذه الفئة ولا الى تلك . سينال الشهرة لكنه لا يقدر عاليا ، يحترم ويكرم بطئبات لائقة ــ لكنه لا يعرف الرفاهية ابدا ، يعيش عند حدود الفقر ، وأحيانا داخل حدود الفقر . في السنوات التي كان فيها كوربيه يبيع اللوحة بعشرة آلاف ــ الى عشرين الف فرنك ، كان دومييه يعرض لوحاته المائية ــ من غير نجاح في الأغلب ــ مقابل خمسين فرنكا . حياة لعمل دائب من أعمال العمالقة ، والكفاح لا يتوقف ليس من أجل رخاء ، ولو يسير ، بل من اجل ان يستمر العمل ــ مثل هذه كانت حياة دومييه

« إصرخ عاليا وسر مستقيماً الى الامام . » دومييه هو أيضا جمهوري مثل كوربيه . وهو مثله أيضا يسير مستقيماً الى الأمام ــ وهذا يبدو جليا في سيرته الذاتية . القبيح انه لم يستطع الصراخ . او لم يشأ . وحتى في الايام القاسية دوت سخريته عاليا وعلانية ، وذلك ليس من أجل اجتذاب الانتباه الى نفسه ، بل الى الحقائق المصيرية التي ينطق بها .

دومييه ابن حرفي صغير ، لم يسع الى الاعتناء بالحرفة ، بل كان مهووسا بفكرة أن يشتهر كشاعر ، ومنذ سن مبكرة أضطر الى الحصول على الخبز بنفسه . أجير ، « صبي لكل شيء » ، بائع في مكتبة ، هكذا من البداية كان مقدرا له أن يعرف الحياة من جانبها الفقير ، من المدخل الاسود . مرارة الحياة هذه في مصيره ستبدو مثمرة كمصدر لانطباعات غنية ، مع انها غير مرحة ، عن الحياة الباريسية . بدأ الفتى يتعرف على المواضع السفلى من المدينة ، قبل حتى أن يفهم انه قدر له أن يكون مصورها .

يبدو في هذه الأسرة أن الأوهام تورث ، فابن الشاعر الفاشل سيطمح بدوره الى دور إبداعي في مجال الفن . الفرق بين الاثنين ــ دوميه الشيخ ودوميه الفتي ــ فرق واحد : الشاب يملك موهبة ، خلافاً للشيخ . وهنا سيبدو القدر مثل زوجة الأب للفتى . سيدفعه الفقر في إمكاناته الى أن يأخذ دروساً لفترة قصيرة عند مقلد متوسط للكلاسيكية ، والى زيارة قصيرة أيضا الى أكاديمية سيوس والى العمل الحرفي في محترف للطبع على الحجر .

ومع ذلك ، ومع بلوغه العشرين من عمره صار دوميه يسهم بنتاجاته في المنشورات الهجائية (ساتير) ، هذا النجاح الذي قنع به القدر ضربته المعدة سلفاً : مع دخول الفنان الشاب عالم الصحافة ، كان عليه أن يدخل السجن بذنب وقاحة الناشر . إنها إمكانية أخرى لمعرفة الحياة من باحتها الخلفية هذه الإمكانيات لن تزول في المستقبل . سيبقى دوميه ، فعلاً ، طوال حياته في الباحة الخلفية ، فهي الفسحة التي اعدها له الفقر ، ولأن مواضيع فنه هنا .

في الخامسة والعشرين من عمره صار الفنان يصنع مطبوعات على الحجر (ليتوغراف) لم يسبق لتاريخ الطباعة على الحجر أن عرف لها مثيلاً . في الخامسة والعشرين سيصبح مؤلف روائع مثل « ريو ترانسنونن » و « الكرش الشرعي » و « لافييت مدفوناً » تصور العصر الجديد في تطور الهجاء . ومن هنا ، وطوال أربعة عقود من السنين سيرسم أكثر من أربعة آلاف صورة ليتوغرافية ، من غير أن نتكلم على القسم الآخر من إبداعه ــ رسوم توضيحية ، ولوحات مائية ، ولوحات زيتية ، رسوم ، وتماثيل . إنه عمل ضخم ، ملحمة تشكيلية للمجتمع الفرنسي في القرن الماضي .

لقد دخل دوميه ، أكثر كثيراً من الفنانين الاخرين ، في حياة أناس القرن الماضي ، من غير أن يحسبوا حساباً لذلك . وقد أشار بودلير قائلا أن المواطنين يضحكون كل صباح أمام رسوم دوميه و « يعبزون ــ

يا لناكري الجميل ـ في اغلب الأحيان ، من غير أن ينظروا إلى الاسم » .
لا يندر أن تحظى النتاجات بانتشار واسع في حين يبقى اسم مؤلفها غير معروف تقريباً من قبل الأكثرية . وهو لايصر على أن يكون مرموقاً ، لا يحب الظهورات الجماهيرية الصاخبة ، ولا يدلي بتصريحات . ليست لديه عادة أن يبسط وجهات نظره في الفن للناس القريبين ، أما مراسلاته الطفيفة فتشهد ، أساسا ، على حاجته المادية . معروف أنه قبل أشهر من رفض كوربيه العلني لوسام التقدير ، كان دومييه قد رفض الامتياز من غير أن يجتذب انتباه المجتمع . حين لامه كوربيه لوم صديق لأنه لم يوافق على إيماءته ، أجاب دومييه : « فعلت ما رأيت من الواجب أن أفعله . أنا مسرور ، لكن هذا لايثير الجمهور » . وهذا جعل كوربيه يخلص إلى القول : « لن يحدث شيء من دومييه أبداً ، إنه واحد حالم » .

لسلوك الاثنين مايبرره . ليس هدفنا أن نحكم عليهما ، بل أن نبين الاختلاف في شخصيهما . لم يصغ دومييه وجهات نظره الإبداعية ، لكنه عبر عن فكرة يؤكدها عمله كله : « يجب أن تكون من زمنك » وهو ليس من زمنه وحسب ، إنه يحضن زمنه ، يغوص في أعماق عملياته ، يعممه في نماذج إنسانية لا تنسى ، وفي درامات بشرية . لم يصل الفن التشكيلي من قبل قط إلى مثل هذا الغنى غير المتوقع في الموضوعات . فكأنما الواقعية الانتقادية في شبابها الأبكر وعبر معلمها الأول ، أرادت أن تكشف رحابة إمكاناتها كاملة . المدينة والضاحية ، ونمط الحياة اليومي وحياة الليل ، والشوارع المركزية ، وشوارع الأحياء ، والبرلمان وقصر العدل ، الحدائق والأسواق ، القاطرات وعربات البريد ، المعارض والمسارح ، الثكنات والسجون ، الكونسرتات العالية والخمارات الفقيرة ، المشهد الريفي ومشهد المقبرة ، المرافىء والحمامات ، المعارض الفنية العالية ومعارض الأحياء ، صالونات المجتمع الراقي وأكواخ الفقراء ، الاجتماعات السياسية ، والتجمعات النسائية ، صوامع الرهبان وغرف نوم متبعي الموضة ، الأحاسيس الصغيرة لليومي ، والأحداث التاريخية الكبيرة ، الثورات ، والمتاريس ، الصدامات العسكرية ـ كأنما أراد

أن يتناول الحياة كلها ــ وأن يستنفد الانموذجات البشرية كلها ، إذ في هذه المئات والألوف من الصور لا ينصب اهتمامنا على الظروف ، بل على الناس ، ضحايا أو أبطال ، لحال من الأحوال ، لتعارض ، لدراما ..

إنهم أناس من كل عمر وبكل السحنات الممكنة ــ وزراء ونواب ، دبلوماسيون وجنرالات ، قضاة ومحامون ، أصحاب معامل بضائع حقيقية ووهمية ، موظفون من كل المراتب ، عمال وفلاحون ، كهنة ورهبان ، فنانون وشعراء ، خمارون ولحامون ، مهرجون وموسيقيو شوارع ، سكارى ومقامرون ، أنماط ذوو مهن ومن غير مهن ، رجال عصابات ومحتالون ، ممثلون وراقصو باليه ، باعة صحف ، أطباء ، رجال شرطة ، مؤجرون ، صحافيون ، مضاربون في البورصة ، مهندسو بناء ، سائقو عربات ، نمامون محليون ، حلاقون ، مرابون ، عملاء سريون ، مناضلون ، مجذفو زوارق ، حمالون ، ماسحو أحذية ، صيادون ، دفانون ، غاسلات ، جوكيون ، خياطون ، خدم ، وبكلمتين، ذوو كل الاختصاصات الممكنة ، ابتداء باختصاص الراهب ــ إذا كان هذا اختصاصاً ــ وانتهاءً بجامع الخرق الذي يطوف حتى الصباح .

كل هؤلاء الناس أبطال وضحايا الأحوال الصعبة التي يصعب عدها ، كل واحد منهم يحمل وصمة عار ما أو شهوة ــ الأنانية ، البخل، الحسد ، خفة التفكير ، الغيرة ، الغرور ، السذاجة ، الشعوذة ، الحماقة ، النهم ، النذالة ، التباهي ، الدهاء ، عدم الرحمة ، القسوة ، الوقاحة ، الجهل ، البذاءة ، الخيانة ، عدم الحياء ، السكر ، الفجور ، الرياء . في التصادم بين هؤلاء الناس تعبير عن كل احتكاكات الحياة العامة والخاصة ، وإعادة تجسيد للسليقات ، وكل مسوخ الهوس البشري ، كل التشويهات الأخلاقية التي يلدها الفقر ، وليس نادراً أيضاً السمات البشرية النورانية ــ نكران الذات والبطولة ، التواضع ونقاء القلب ، الحب والطهارة .

حاملو هذه السمات ليسوا دمى عرض أزياء ، ليسوا مشاريع أبطال ، مؤلفين كي يشرحوا احد الغيوب أو إحدى الجدارات ، بل هم أحياء ، أفراد لا يتكررون بصفاتهم الفيزيولوجية وطبائعهم الروحية — سلسلة لا نهاية لها من الصور الانسانية ، لم يعرف الفن ، حتى ذلك الحين ، مثيلاً لها ، لا من حيث الحجم ، ولا من حيث التناول ، كل انموذج هو كل عضوي كشخص ، كوجه ، كتعبير ، كقيمة . كل شيء هنا يحمل طابعه الخاص ، من قناع الوجه الى ثنيات البزة الرسمية .

هذا الطابع مشدد بتفاصيل موجزة عن الحال — مدخل ، شارع ، مشهد ريفي ، وله ما يميزه من الإضاءة — ضوء شمس شديد ، غبش يوم ضبابي ، التأثيرات الحادة لمصباح الغاز والشمعة ، ومن مزاج الفصل بانهمار شآبيب المطر ، بالثلج المتساقط ، العاصفة ، ليلة صيف مقمرة أو يوم خريفي متجهم . دوميه ليس محباً للمشهد بذاته . كل شيء هنا ينمو حول الانسان ، كإضافة للطابع البشري . خط كفاف سريع ، بضعة خطوط على عجل — ويحتل المنظر مكانه في المكان والزمان، يتجسد كواقع وكفضاء .

لم يتناول بلزاك آراء دوميه الثورية ، لكن ذلك لم يمنعه من أن يقول باحترام : « ثمة شيء من ميكيلانجلو في هذا الرجل . »

ويبقى أن نقول — وشيء من بلزاك ، إن عمل دوميه بضخامته وعمقه يمكن مقارنته « بالكوميديا البشرية » لبلزاك — وقد جرت هذه المقارنة من قبل عدد من المؤلفين ، ونوقشت اكثر من مرة من قبل سواهم .

وإذ يقتبس ويسمان ومارتيني راي بلزاك يقويانه بأمر آخر « صرح دوبيني أمام أعمال رافايلو في الفاتيكان بسذاجة : « رجل قال إنها من دوميه . » وأضاف النقدة : « بعد ميكايلانجلو — رافايلو . هل ينبغي أن ندهش ؟ قطعاً ليس من أجل دوميه فكلتا المقارنتين مبررتين . »

فإذا ما اظهر أحدهم سذاجة فليس ذاك دوبيني وإنما المؤلفون المقتبسون. دوميبه بعيد عن رافايلو ، وسطياً ، مثل بعد القطب الشمالي عن الجنوبي . ودوبيني ذكر اسم دوميبه لا أمام جداريات رافايلو ، بل أمام تلك التي لميكايلانجلو ، وفقاً لشهادة المعاصرين .

ما قاله ماركس وأنجلز في بلزاك ممكن أن يقال أيضاً في إبداع دوميبه . الأربعة آلاف عمل « ليتوغرافي » من هذا المعلم ، كافية وحدها كي تكسبنا تصوراً غنياً عن الأحداث الكبيرة والعمليات الإجتماعية المعقدة في القرن الماضي . وإذا أضفنا مئات الصور ، وأعمال الحفر في الخشب ، والمائيات، والتابلوات والتماثيل فسوف نحصل على «غاليري» من الأعمال الإبداعية التي تحتاج إلى حياة إنسانية كاملة لدراستها دراسة تستحقها .

المهمة خطيرة ، لكنها ليست مستحيلة . إن مؤلفين مثل ديلتيه ، ونوربان ، وكلوسوفسكي ، وغوبن قد وضعوا كاتالوكات للأعمال الليتوغرافية ، والرسوم التوضيحية ، والتصوير والنحت لدى المعلم . لقد نشأ أدب كامل حول إبداع دوميبه ، وهو أدب واسع لكنه شديد الرتابة . التقويمات هي ذاتها ، الأوصاف والتفسيرات ، مؤرخون منذ شانفلوري وآرسين الكسندر ـ أول النقدة للفنان ـ يمرون مثل عظام مبرية من جيل الى جيل . قلة هم نقدة الفن الفرنسيين الذين لم يجربوا ريشتهم في موضوع « دوميبه » والأقل منهم أولئك الذين أغنوا الموضوع بشيء ، إذا لم نعدم الأخطاء والاعوجاجات . بين أبكر الدارسين ، عدا اللذين ذكرناهما ـ أرى أن نذكر هنري مارسيل الذي في مقالته القصيرة عام ١٩٠٧ قدم تقويماً أدق لتصوير المعلم مما قدمه شارحون تلوه . في فترة ما بين الحربين يجب أن يشار إلى المقال اللامع القصير الذي كتبه هنري فوسيون المكتوب بعمق وتقدير . في العقد الذي تلا الحرب العالمية الثانية انتفخ كثيراً الأدب الذي دار حول دوميبه من حيث النوع ، ولن اذهب في كثير من الأمور إلى أبعد مما قيل وأسس . ونضم إلى ذلك

ما نشره جان‌لاران وروبير لوجون ، وجزئياً مقالة جان أديمار التي يمكن قبولها مع تحفظات كبيرة جداً ، أما الأعمـال الأخرى فـلا تسـتحق أن تذكـر .

لقد انتقمت البورجوازية ، في حينه ، من كوربيـه بسبب قولـه المثير ، إذ حكمت عليه بالسجن . وقـد حاولت أن تنتقم من دومييه حاكمة عليه بالنسيان. كان الحكم قاسياً ، ثم تبين أنه غير قابل للتنفيذ. لقد ظل الفنان زمناً خارج اهتمام الجمهور . من مقالة ألكسندر (عام ١٨٨٨) حتى مقالة مارسيل مر عقدان كاملان لم يذكر فيهما دومييه إلا في ما ندر ، وكان يذكر كمصور غرافيك . وفي بداية القرن حين قدمت مجموعة كبيرة من لوحات دومييه هدية الى اللوفر أصيب مدير المتحف بالذعر من فكرة أنه سيخصص صالة منفردة لمؤلف موضع شك كهذا :

ــ ثلاثون « دومييه » ؟ ما حاجتنا اليها ؟

واستبعدت الهديـة.

لقد مرت تلك السنوات منذ زمن بعيد. اليوم عامل المتحف العادي جداً يعرف على الأقل أن كل نتاج صوره المعلم يساوي ثروة كاملة . إن الزمن ، أعدل القضاة ، قد أعطى تقويمه . لقد احتل دومييه مكانه في مقبرة الخالدين .

لكن الزمن لا يعطي سوى التقويم العام . الزمن لا يكتب مقالات . إنها مهمة المؤرخين ... والمؤرخون أيضاً لا يكتبون ، أو يكتبون على نحو سيىء . في ما يخص دومييه تضاف إلى العوائق المتراكمة عوائق ناجمة عن ضخامة المادة . في مقاله حول البوم ليتوغرافات المعلم المكرسة لـ « الناس العادلين » يطرح جوليين كين السؤال : « كيف يمكن إيفاء هذا المحيط حقه ، حتى مع وجود الأعمال العلمية التي تسهل تقبله ؟... من أجل أن نصل إلى نظرة أدق إلى مادة الهجاء ، وإلى تناولات المعلم ،

الأفضل أن نقف عند مجموعة نتاجات من فترة واحدة بعينها يوحدها موضوع بذاته . » .

الفكرة ليست جديدة قطعاً . فمنذ العشرينات نشرت حول هذا المبدأ في ألمانيا سلسلة ألبومات ــ «دوميه والمسرح»و«دوميه والحرب»، « دوميه والزواج » ، « دوميه والسياسة » ، « دوميه والعدالة » . لا جدال في أنها منشورات مفيدة وأشكال موائمة للدراسة ، لكن ، ينقصها أمر واحد . صار عمل المعلم يقدم لنا على شكل شظايا ، فتغيب عنا الصورة الشاملة ، أي الأهم . من تحليل مركز على « يوجيني غرانديه » وحدها لن نحصل على تصور عن رحابة « الكوميديا البشرية » وضخامة قضاياها .

لكننا الآن في فترة الألبومات أو إن شئتم فترة الأبحاث الألبومية . إن نشر الفن في أيامنا إيجابي جداً وفريد ، لكن ، وكما سبق أن ذكرنا له جوانبه المظلمة بقدر ماهو متعلق بمصالح تجارية . يبرر الناشرون ذلك طبعاً ، بأنهم مضطرون إلى أن يراعوا ذوق الجمهور . من سيجلس ليقرأ مجلدات ضخمة ، ممتلئة بالتحليلات الاختصاصية . الناس يريدون لوحات ، مطبوعة على أحسن نحو متاح ــ وإلى جانبها نص غير كبير يمكن أن يقرأ من غير اضاعة زائدة للوقت وأن يقدم أسرع تصوير لحياة الفنان وإبداعه ، أو للفن في عصر من العصور . إن نشرات « سكيرا » المعروفة تماماً هي خير مثال على ذلك ، وهي على أحسن مستوى مما ظهر من سلاسل ، إذ فيها تظهر العناية لا بنوع الطباعة وحده ، بل بالنص أيضاً . في السلاسل الأخرى من النشرات يكون الجزء النصي أكثر اقتضاباً وموضوعاً من غير مبالاة ، وينحدر أحياناً ليكون بضع صفحات تعليم أولي .

وإننا لفي عصر الألبومات . بفضل تقنية النسخ الرفيعة فإن بعض هذه الألبومات يضم كنوزاً حقيقية . ليس من العدل أن نقلل من قيمتها، فهي في الحقيقة تضم القسم الأهم من المعلومات الضرورية لنا ــ المصورة.

المسألة هي ، ما الذي يمنع النص ــ على الرغم من قصـره ــ أن يكون حديا ، وعميقا ، وموضوعيا . الانتشار لا يعني ــ من وجهة نظرنا على الاقل ــ الهواية والتفاهة . وإلى ذلك يجب أن نضيف أن المعرفة الفنية نجانب ما ــ في ما يخص العلم وليس الصناعة المربحة ــ لا يمكن أن تتطور عبر نشر المطبوعات الجماهيرية وحده .

إن سيل الألبومات يضمن ، يا للأسف ، لنقدة الفن حياتهم ، لكنه ينعكس ضرراً على جدارتهم العلمية . في أدب ما بعد الحرب لا يوجـد مؤلف قوي من مستوى أندريه ميشيل ، وهنري فوسـيون ، ولـوي أورتيك . اناس بمعارف سطحية ، هشة جـداً ، وذوق غـير مؤكـد وأسلوب معلقين متوسطي القدرة يصبحون دعاة وشراحاً للثقافة الفنية، وهم يفتقرون اليها الى حد بعيد . المبدأ معروف : تقرأ ثلاثة كتب كي تكتب الرابع . لكن من المعروف أن النشر الواسع يواجه صعوبات ــ في ما يخص النشاط الجاد ، لا الترقيع المهني ــ لان العرض لاي مسألـة كانت غير ممكن من أرصدة من المعارف ، إذ حين تفتقر الى المعايير فلن تعرف ماذا ستكتب وكيف ولا يندر أن تتوجه الى المصادر غير الموثوقة.

إلى هذه الظواهر المتعبة تنضاف ، في ما يخص الأدب حول دومييه تحفظات يسهل تفسيرها تتعلق بالمغزى الفكري لعملـه . إن الغلبـة التدريجية للاكاذيب التي فات زمانها تترافق مع غرس اكاذيب جديدة. يحدث مثل ذلك أيضا مع أحد دارسي دومييه الجادين ، هو جان أديمار الذي سبق ذكره . ينبغي أن نوضح أن دارساً للوقائع البيوغرافيـة مثل أديمار هو دارس عاجز عن تحليل النتاجات ذاتها . طموحه الرئيسي هو أن يضيء مسألة تاريخ لوحات دومييه ، وهي مسألة معقدة ، فعلا، وليست قليلة الأهمية . اطروحة المؤرخ تختصر بكلمتين الى ما يلي : تواريخ النتاجات التصويرية يمكن ان توضع بوساطة أعمال الليتوغراف المماثلة لها من حيث الموضوع ، وهذه تواريخها معروفة . قـد يكون هذا الأسلوب مجدياً في بعض الحالات ، لكنه في الكثير غيرها ــ قد يبدو

ساذجاً لأن مواضيع بعينها قد تظل موضوع اهتمــام الفنــان سنوات طويلة . لقد ناقش جاك لاسين ، عن حق ، أطروحة اديمار . لكـن اعتراضاتنا من طبيعة اخرى . يخبرنا المؤرخ أن لوي فيليب لديـه هجائيات شرسة وقد أطلع عليها دومييه ، بل جمع مجموعات من هذه الكاريكاتورات . يؤكد أديمار أن مثل ذلك قد حدث للدكتور فيرون ضحية تقليدية أخرى لرسام الكاريكاتير . واخيراً وصل إلى حد اقناعنا ان تيير أيضا الأشد عداوة للمعلم كان مشتاقاً لأن يشد على يده وقـد جمع مجموعة من كاريكاتيراته . وعموماً ، إذا صدقنا المؤرخ فان الحال تكون كما يلي : لقد وضع دومييه هجائياته الغاضبة ، أما معارضوه المشار اليهم فقد ماتوا من الضحك .

مضى اديمار أبعد فأبعد في سعيه الى "التقليل ، وحيث أمكنه ذلك الى أن يدور حول المسألة السياسية ــ رانها لمناورة صعبة حقا حين تتعامل مع مادة مثل إبداع دومييه . معروف أن لوي فيليب قد نجـح في ان يمرر في المجلس الوطني في آب ١٨٣٥ قانون دركون بشأن الحد من حرية الصحافة . ومع الترجيح الكامل ، لجأ الملك الى هذا القانون لأن الهجاء المعارض قد أضحكه حتى الإدماع ، ومعروف أن زيادة الضحك مضرة . وهكذا قد وضع حد ، طوال فترة زمنية مديدة ، للكاريكاتير السياسي ، الذي أخلى مكانه للكاريكاتير الحياتي . وفي هــذا الشأن يوضح أديمار من غير أدنى ظل مــن السخرية : « كانـوا مضطريـن (الفنانون) الى تصوير أخلاق الزمن وقد وقف لوي فيليب في مقدمـة الحركة الواقعية الكبيرة ، التي شملت الأدب والفن » .

واذا كان ينبغي أن نشكر اديمار على شيء فهو أنه لم يطور فكرته الى النهاية . فما من شيء كان يمنعه من أن يعزو الى لوي فيليب الفضل الأكبر بشأن إبداع دومييه الهجائي . ولو لم يكن الملك قد أمر بالاساءات والاعدامات لما ظهرت بعض أقوى كاريكاتورات دومييه .

إن دراسات كدراسات أديمار تشهد ، من بين ما تشهد عليه ، عنى عدم الكفاءة للتعمق جيداً في الجانب المتعلق بموضوعات الابداعات . فقيرة جداً عناصر دراساتنا حتى الآن . لكن تتبع الميراث عملية طويلة لا يمكن ان تتم في فترات قصيرة ، لا من قبل واحد أو اثنين ، وليس مرة والى الابد .

إبداع دومييه ، كما ذكرنا ، يمثل اعلى ذروة في تطور الواقعية الغربية وأهميته الحقيقية لا تحدد بغنى الموضوعات المدهش وحده . إن تفسير أي موضوع هنا مرتبط بدراسة معمقة للمادة ، مع مشاركة عاطفية ، وبحكم معبر تعبيراً واضحاً . وما لا يقل أهمية هو ان انطباعات الفنان ، ومشاعره ، وأفكاره تنمو في صور حية مذهلة ، حيث كل شكل تعبير عن طبع ، وكل حركة تتكشف عن حال ، وكل ملمح فيزيولوجي يتكلم عن ملمح روحي .

كوربيه هنا يفتقر الى الخيال ، فحين كان عليه أن يصور حماراً من اجل لوحته « العودة من الاجتماع » كان عليه أن يجلب الى غرفته حماراً حياً . أما لوحة مانيه « المسيح مع الملائكة » فقال انه لا يستطيع تقويمها ، لانه لم يكن قد رأى ملائكة ولا يعرف ان كانت لديهم أقسام خلفية . بدهيته ، كما نرى ، هي : عليك أن تصور ما ترى فقط ، وما تراه هو كما تراه لا اكثر : وفي الحياة حيث « الجمال واقعي ومرئي فليس للفنان الحق في ان يقوي صورته . لا يصح أن يضيف اليه ، فيغامر بتغييره ... » وإذ لحظ أحدهم ذات حين أمام « المرأة مع الببغاء » ان شعرها طويل جدا اخذ كوربيه مترا واقترب من اللوحة كي يبرهن أن الطول طبيعي تماماً ..

نذكر هذه التفاصيل لا لكي نؤكد استثنائية خيال دومييه وفرادة ذاكرته البصرية التي صنعت صوراً شخصية « بورتريه » هجائية مذهلة لسياسيين مرئيين من بعيد ، ولهم ملامح دون كيخوت وسانتشو بانسا ، ولمريم المجدلية وللجمهورية التي « يتمظهرون أمامها . المسألة

هي أن الفهم البائس للواقعيــة عند كوربيه هو فهم لواقعيــة زاحفة ، ولو أن دومييه تبنى مثل هذه المواقف لما استطاع ان يصنع نتاجاته الرائعة . بكلمات أخرى ، المسألة ذات طابع مبدئي وليس في وسعنا ان نضع اشارة المساواة بين وجهات نظر الفنانين ، ولا أن نؤكد أنهما يتكاملان . انهما لا يتكاملان بل سرعان ما يتباعدان .

قوة دومييه في عمق الاجمال الفني كرؤيا ، مولودة من الحياة ، لكنها مجسدة من الخيال ، كي تكون مصممة بصورتها التي لا تتكرر لمصور وتشكيلي من مستوى رفيع . هــذا الإجمال الفني يمس الانسان ومستوحى من الارتباط العميق بالانسان ، من الامتزاج غير المشروط بمصيره .

كتب جان لاران « لن نحول هذا الانسان الرائع الى مفكــر ، فهو لم يدع ذلك . اذا كان دهاؤه في المراقبة وشعوره بالمضحك شديدي الفاعلية ، فهذا يعود قبل كل شيء الى وسائله التعبيرية الاستثنائية . انه لأسلوب غريب في المحاكمة من مؤلف مثل لاران الذي لا يمكن ، بأي حال ، أن يوضع في حشد المروجين أشباه الجهلة . بماذا ادعى دومييه، وبماذا لم يدع ، هذا غير معروف من قبل لاران ، ولا أهمية له ، ففي الفن لا كبير أهمية للادعاءات . ويكون لزاماً أن نسأل عم تعبر « وسائل التعبير » لدى دومييه ؟ معطيات الملاحظة مع « الشعور بالمضحك » ؟ ألا تلزم حدة ذهن خصوصية كي نقول ان محتوى هذا الابداع لا يوفى حقه بالملاحظة والمزاح . الجوهري هنا هو الغوص في العمق ، والاجمال والاستنتاج ، اي عمل المفكر ، انما ذلك المفكر الذي يتعامل مع الصور، لان مجاله هو التفكير الفني .

لقد صنع دومييه ببراعة حشداً من الانموذجات (الموديلات) الكاريكاتورية في ذلك الزمن بأصالته الجبارة في الرسم ، وبأصالتــه الجبارة في التفكير . ومقارنة به يعتبر شارليه ورافيــه ، غرافيــل وترافيس وبومون وبوكيه بدائيين من حيث هم نقاشون أو من حيث

هم مفكرون . انه اسرع بديهة ، وأبعد نظرا ، وأكثر حكمة حتى من معلم في الهجاء مثل ويليام هوغارت .

ربما يكون دومييه قد تعلم الكثير من الامور من هوغارت ، الذي كانت نقوشه حينذاك أكثر شهرة بكثير في فرنسا من تلك التي نقشها شارليه أو ترافيس . هوغارت هو حقاً ثروة كاملة من الانماط والمراتب لكن هذه الثروة بعد الدراسة الطويلة تبدأ تبدو رتيبة ـ كنزليراته الذهبية واحدة من حيث الشكل والحجم . الانماط ، والترعصات ، والتمظهرات ، والتأثيرات المضحكة تتكرر في أماكن كثيرة وتفقد قوتها تدريجاً . هو يحب أن يكوم في مشاهد الداخل والشوارع أكبر عدد ممكن من الاشخاص ويرتبهم ببراعة ، لكن هذا أيضا يضايق . ان توليفة من هوغارت يجب أن « تقرأ » على مهل وبصبر ، كما تقرأ الحكاية . أحيانا تزودنا « القراءة » برضى حقيقي ، لكن ، أحيانا فقط . الشعور بالرتابة يقوى أيضا أحادية الشكل في التناولات النقشية . ان هوغارت معلم في النقش (الحفر) ولكن في حدود راسخة بدقة . فنانون مثل رمبرانت ، دومييه أو دوغا يرسمون كما يرسمون وكما أراد أن يرسم كثيرون بعد ذلك . هوغارت يرسم وينقش مثل ما كان مقبولا في القرن الثامن عشر . ومع أن الصورة أضعف تبعية « للموضوعات » الطارئة ، فانها حتماً تحمل الى هذه الدرجة أو تلك سمة الزمن . انها تشبه الى حد ما الأسلوب في الأدب ، وهي مثل الاسلوب في الادب من حيث أنها بقدر ما تكون عفوية ، تكون فرصها أكبر في أن تدوم من غير أن تبدو انها « موضة » قديمة . والعفوية ليست ، طبعا ، الشرط الوحيد لطول البقاء ، بل هي شيء جوهري جداً ، ويكفي توليفها مع سمات أخرى . « حرب الغال » ليوليوس قيصر ظلت بعد عشرين قرنا تبدو معاصرة . نثر غابرييل دي انونسيو ـ اخذين ، كمثال « رومانيا » مجيدا اخر بدا بعد بضعة عقود من انتصاره كالخرق البالية .

بلغ كوربيه الكمال التقني في الحفر ، وفي التصوير من غير أثر من التصنع إلى أن يتألق بالتقنية ، إلى أن يدهش ، أو يستفز أو يجبر . لا مبالاة سامية بالمؤثرات وبالموضة الدارجة . الصورة ليست أكثر أو أقل من حقيقة الحياة ، مصورة بحقيقة فنية . ما أراد المعلم أن يشوش بل أن يعرض . وسواء مزح أم لا ، فهو لديه شيء جدي يقوله لنا ، وهو يقوله كما يتكلم الناس الجادون في الأمور الجادة : ببساطة ، ووضوح ، وبإقناع ، أما أن البساطة تنمو مع الاقتدار ، والوضوح — في التعمق والإقناع — في التعبيرية المدهشة ، فذلك من عمل العبقرية . أن نكون بسيطين ، هذا أمر مرغوب به وفي مستطاع كل منا . فهل إلى هنا وسنكون عباقرة . . . على كل حال ، إن المؤثرات والعفوية التقنية لن تخفيا حقيقة أننا لسنا عباقرة . . . المتوقع أكثر أن تجعلنا بائسين أو مضحكين .

يحق للواقعي ان يترك العمل على الطبيعة . لكن ليس له أن يترك مراقبة الطبيعة . وما دمنا نعلن عن واقعية موضوعنا ، فعلينا أن ندرس الواقع . وطبعا ، إذا ظل المرء باصرار يبسط المهمة فإنه يكون مستعداً لإقصاء المراقبة . وصفتنا هذه مقدمة من درسه نفسه في عمل فتوغرافي، حيث ثمة مصورا مشاهد يصوران ، واحدهما خلف الآخر ، يقول النص: « الأول ينسخ عن الطبيعة والثاني ينسخ عن الأول » .

وكي تتطور المراقبة من نظرة خاملة إلى دراسة يحتاج الأمر ، إلى التفكير والخيال أيضا . قد يكشف الفنان مصادفة الحافز الممتع وزاوية النظر الصالحة ، لكن المصادفات السعيدة نادرة في الأحوال العادية . أما تصوير مشهد مبتذل ومن زاوية نظر مبتذلة فلا يستحق الجهد . كي تستطيع دائماً وفي كل مكان أن تكتشف الممتع حقاً ، من الضروري أن يكون لديك تصور مسبق عنه ، أي أن يكون لديك خيال . ولهذا فإن دعوة كوربيه لنا كي نصور ما نراه فقط لا قيمة لها من وجهة النظر الجمالية . يرى المرء ألوف الأشياء ويمكن أن يراها بأكثر الطرق اختلافاً لكن المسألة الجمالية تبدأ من هنا وإلى هناك مع السؤالين اللذين لا مفر منهما : « ماذا ؟ » و « كيف ؟ » .

في أحد الأعمال « الليتوغرافية » من سلسلة « موسيقيون متشردون » قسم دوميه التوليفة إلى قسمين بوساطة أفقية المصباح . في القسم الأعلى نرى قطعة من المنظر المضاء اضاءة قوية وجذعي فنانين ، رجل وامرأة ، يرتديان ثيابا قديمة ، وغارقين في حوار ما ، شجي ، بقدر ما نستطيع أن نحكم على التمظهرين « البوز » ، في حين يبقى رأسا الممثلين خارج الصورة . في القسم الأسفل نرى أربعة أشخاص من الأوركسترا . ثلاثة منهم يديرون ظهورهم ، تقريباً ، نحونا ، يستفدون من فترة الصمت الموسيقية كي يهوموا ، أما الرابع فربما كان يستعد ليحذو حذوهم ، لأن وجهه يبدو مشوهاً بتثاؤبة واسعة ، حتى أنها تصيبنا بالعدوى. النص غير اللازم يقول : «الأوركسترا في عرض مفجع».

وبعد ١٦ عاماً حين استعمل دوغا توليفة مماثلة في لوحة « أوركسترا الأوبرا » أبرز المعجبون بالفنان مثل ديورانتي تجديده في التنظيم التشكيلي .. دوغا هو ، فعلا ، مجدد كبير ، لكن لوحاته في العديد من الحالات تفيد من تناولات دوميه المفاجئة ، المدهشة ، الكثيرة ، المنبثقة تلقائيا من ذلك الإبداع الجماهيري ، بذلك السخاء الذي لايستطيع أن ينشره الا الغني .

وإذ لمسنا الحوافز المسرحية ، يكفي أن نتصفح الأعمال الغرافيكية المكرسة لهذه الحوافز لكي ندرك الكثرة غير المتوقعة فيها من الملاحظات الأصلية . كأنما قد وضع المعلم مهمة ــ في الحقيقة هو لم يضع أبداً مثل هذه المهمات الشكلية ــ أن ينظر إلى المسرح من كل النواحي المكنة . يرينا إياه من الخارج ، مع كثرة متجمعة امام شباك التذاكر ، في المساء المثلج ، أو النهار الصيفي الخانق . ويرينا إياه من ناحية مدخل الفنانين مع الممثل البائس الأعجف القادم من أجل العرض المعد . يرينا الخشبة منظوراً إليها من الصفوف الأمامية ، ومن الشرفة (البلكون) ومن عمق مقصورة ، ومن وراء الكواليس . يرينا الصالة عموماً وبالتفصيل ــ الكراسي ذات الذراعين للمشاهدين المنتقين ، والصالة العامة للبسطاء ، مقصورات الأغنياء المشتركين،الفرقة الموسيقية،وزوايا المشاهدين وقوفاً . . يرينا الصالة غاصة بالجمهور حتى الاختناق أو فارغة الا من مشاهد يهوم

نعساً أو من اثنين من القرويين يخيل لهما أن « ثمة أيضاً » شيء . يرينا ريبرتوار حركات الممثلين بكامله وكامل ردود فعل الجمهور الممكنة ــ من الذهول الوقور حتى العراك بقبضات الأيدي في الصالة ــ الذي ينشب بسبب « جدال أدبي ما » . استعمل الفنان اكثر مؤثرات الاضاءة اختلافاً ، من الظلام الكامل تقريباً ، حتى الاضاءة الشديدة للمشهد ، من ضوء النهار الهادىء حتى إشعاع مصباح الغاز الساقط من فوق أو القادم من الأسفل كي يظهر إشارات الوجوه في ترعصاتها الكابوسية . قبل أن يتعامل المخرجون السينمائيون الأوائل بزمن طويل مع مشكلات الكادر يبدو وكأن دومييه وفي هذه الأمور حقها . لقد ضيق زاوية النظر ووسعها ، مستخدماً كل الخطط الممكنة ــ من الضخمة الى البانوراميةـ ملاحظاً الواقع من نقاط النظر الممكنة كلها ــ من تحت ومن فوق ، من اليمين ومن اليسار جبهياً ومن الوراء ، يقص بجراة افقية الصورة ، دائرياً أو من الجوانب ــ كل ذلك ــ وذلك كله من غير أي ظل لأي تعمد مسبق ، من غير تباه بالاعداد المناسب ، من غير أي خدع لاغاية لها ، بل بذلك الإيمان ، والواقعية ، والتلقائية ، التي هي من خصوصيات المبدع الأصيل التي ترقى إلى مستوى المعلم الكبير .

لكن ها هم أولاء ، بعض الباحثين ، يرفضون تسمية واقعي حتى للفنان الذي يعكس سمة العصر من جوانب كثيرة على نحو جيد وبعمق . ولصالح الحقيقة ينبغي أن نوضح أن نقاداً إشكاليين ، يتصرفون على هــذا النحو ، تحفزهم أطيب النوايا . تكتسب الواقعيــة شهرة سيئة جداً بين علماء الجمال البرجوازيين ، فهم مقتنعون بصدق ، بأنهم يقدمون خدمة للمعلم ، إذ يبعدونه عن هذه المدرسة السوقية . وكي لا نكون مهــذارين ، يكفي أن نشير الى انه في « تاريــخ التصوير العــام » ذي المجلدات الثمانية والعشرين ، الصادر في السنوات الستينات ، الذي رئس تحريره كلود شيفنر ، يوجد إبداع دومييه في المجلد الخامس عشر ، المكرس للرومانسية ، وتحت عنوان الكاريكاتير . في المجلد ذاته يلحظ « رومانسيون » مثل كوربيه وميلليه ليس لأن المؤلف ريمون كونيا جاهل

الى هذا الحد ، بل لأن معدي السلسلة قد حددوا مجلدات للتعبيرية ، التكعيبية ، والسريالية ، والتصوير التجريدي ، والخ . ولم يجدوا من الضروري أن يكرس للواقعية ، ان لم نقل مجلداً ، فعنوان على الأقل .

بيرنار دوريفال اذ يؤكد على موهبة المعلم في أن « يكشف الانساني » يوضح : « بهذه الموهبة ارتفع دومييه فوق الواقعية ووصل الى الشعر . » ويبدو جليا انه مقتنع بأن هنـاك ، حيث يوجد الشعر لا يوجـد مكان للواقعية وعلى العكس . إيلين توسين ، بدوره يؤكد : «انه يتوغل في الإنسان وفي مصيره ، من ناحية الواقعية والفردية . » المصير الإنساني من الناحية الفردية . أية مفاجآت لا تتهددنا في مثل هذا النوع من القراءة . يلحظ توسين « ثنائية » المعلم أي « انجذابه المزدوج كفنان كلاسيكي وباروكي » لكنه لا يسمح بأية صلة له مع الواقعية . ويرى ايلي فور انفر انه كان « واقعياً عارفاً » في حين كان دومييه رومانطيقياً ، لأن « حسد البرجوازية ظاهرة رومانطيقية » ونخلص ، الى هذا الحد او ذاك ، الى أن تصوير اديب وأبو الهول أو جوبيتير وتيتيدا : هـو « واقعية عارفة » ، أما تصوير المعارك الطبقية المعاصرة فهذا « ظاهرة رومانطيقية . » لا ، إن المفاجآت في مثل هذه القراءة ليست واحدة بل اثنتـان .

جورج ويسمان وهنري مارتيني يكتبان : « فن دومييه يستلهم الواقع . لكن الفنائية التي يضفيها على المواضيع الأكثر عادية ، والهروب الى الموضوعات الشعرية الكبرى مثل دولاكروا (دون كيخوت) ، والى اشـواق الروح الجميلة (محبو الفن ، الموسيقيون) وحريـة الأشكال وحيويتها تربطه بالرومانسيين اكثر مما تربطه بالواقعيين . »

من العسير القول من اين وبأية طريقة استقى المؤلفان المذكوران اعلاه قناعتهما بأن الغنائية وأشواق الروح الجميلة ، وحرية الأشكال وحيويتها لا تتوافق مع الواقعية ، لكن الحقيقة قائمة . إن احد أسباب هذا الفهم المحدود للواقعية يجب البحث عنه في مقولات كوربيه البائسة.

ومع ذلك فمن باب التعسف أن نرمي على كوربيه ذنب جهل وعـدم رؤية تفسيرات نقـدة الفن ، الـذين من أول واجباتهم ان يطلعوا على الوقائع الفنية وأن يفهموها ، لا أن يؤلفوا بكلمات وتصريحات .

ينقل النا فرانسوا فوسكا الأحكام التالية : « دومييه يصنف ، غالباً ، بين الواقعيين ، وهذا خطأ . إذا كانت موضوعاته واقعية ، فإن الأسلوب الذي أخرجها به ليس (واقعياً) اطلاقاً . لا شيء عنده ممـا لدى المراقب المنتبه والمدقق . إنه رومانسي ويعالج موضوعاته الواقعية كرومانسي . » وكما يبـدو فإن فوسكا لم يلتفت حتى الـى الحقيقـة البسيطة ، وهي أن الموضـوعات بذاتهـا لا يمكن أن تكون « واقعيـة » ونقيض الواقعيـة وأن الناس ، المتعلمين على الأقل ، ينسبون هـذه النعوت لا الى الموضوعات ، بل الى الترجمة . ويبقى الناقد على الحاحه على أن « دومييه رومانسي ورومانسيته ستتعمق في مجرى حياته . » حتى في ما يخص مجموعات مرتبطة بالموضوع النثري لراكبي مقطورات الدرجة الثالثة ، الأسواق ، حوانيت اللحامين ، يعلق الشارح : « هنـا ينبغي ألا يبحث عن الدقـة الوسواسية لواحد مثـل هنري مونييه أوبونفين . دومييه لا يقدم شيئاً ، أو تقريباً لا شيء لمؤرخ التقاليد . » وهـذا غير صحيح اطـلاقاً . دومييه يقدم مادة بصريـة ضخمة لمؤرخ التقاليد ، من غير أن نحتاج الى توضيح أن الواقعية لا يمكن أن تصير الى تاريخ ما للتقاليد كما يتصور فوسكا . الناقد الفني يتابع بالحاح فكرته الثابتة : « مهملين التفاصيل الدقيقة أو المحببة ، فهو لا يظهر في الموضوعات سوى زعم دراسة الأشكال البشرية مع اضاءة محددة يقدم هذه الأشكال وقد كبرها . »

يوجد مهذارون مسلون ، لكن فوسكا ينتمي الى المتعبين . وهو يقدم الفكرة ذاتها تقريباً في مقالة أخرى حول إبداع دوغا . إنه ، وهو غير المؤهل لاستكناه مغزى النتاج ، يسرع ليخلص الى أن لا مغزى فيه ، وأن كل شيء هو مجرد « زعم » حول أشكال ما غير واضحة حتى له

نفسه ، فلو كانت واضحة له ، لكان يمكن له عبرها أن يصل الى المغزى. وبدلا من هذا يصل فوسكا الى القول صراحة : « دولاكروا ودوميه هما النجمان ـ المتقاربان للرومانتية . » إن مناقشة مثل هذه الاستخلاصات المدوخة كما يخيل لنا لن تكون جادة إلا بقدر جدية صوغها .

كان ميلليه صديق دوميه قد قال إن من الواجب استعمال «الوضيع من أجل التعبير عن السامي . « إن احترام الرومانسيين للسامي يدفعهم الى التعبير عنه بحوافز قديمة أو مجلوبة ، مبتدعين في الزمان والمكان من الحاضر المبتذل . لقد عبر دوميه حتى في « موتيفاته » الميثولوجية ، الإنجيلية والأدبية عن السامي بالوضيع . إن « حورياته » لا يختلفن بشيء عن النساء القرويات في لوحة « الحلاب ، وابنه ، والحمار » . و « المجدلية التائبة » عنده فظة ومنفرة ، فهي لا تمت بشيء من القوة المؤثرة الى الأصل . و « رسله » أناس مختارون من اليومي . في الكثير من هذه اللوحات رومانسية فعلاً ، لكنها رومانسية الواقعي ، مهما بدا ذلك مفارقاً .

ترتفع الواقعية الى أعلى ذراها حين تتحول من التقليد الى التغلغل ومن نسخ المرئي تنمو الى اكتشاف الجوهري ، وحين تصير الآلية البدائية لعلم البصريات متجاوزة من قبل النظرة الداخلية لمتبصر صافي النظر ، ومن قبل تطابقات « العين الثالثة » .

الاستبصار ليس سمة ممتازة للرومانسي وخطيئة مميتة للواقعي . تماثيل بلزاك ليست صوراً طبيعية للرؤى التي لا يكفي أن يصل إليها النظر الحاد . القفزات العالية لم تتم بعد . فبطيران المعرفة العالية ، مع التحرر من تحديدات الثقة الحرفية بالذات ، بمعرفة الملاحظة والعقل ، المقرؤة بطاقات الفطرة العليا والخيال ، بالحب والمعاناة ، بذلك وحده يمكن الوصول الى تلك الاستنارة التي تولد منها قصص غوغول وروايات دوستويفسكي ، وكوابيس غويا ، وواقعيات دوميه .

أمام أكثر نتاجات الفن نحدد بسهولة فائقة وبكلمة واحدة مسيرة المؤلف إذ نتكلم على التفسير الدرامي ، المأساوي أو الهزلي . أمام الكثير من « كاريكاتيرات» دومييه التالية هذا غير ممكن . إنه يستعمل طريقتين أو ثلاث في وقت واحد ، فكأنه يتلقى الحدث من ثلاثة جوانب في وقت واحد . وليس من السهل أن نقول إن هذه الأعمال الابداعية تريد أن تضحكنا ، أو تحزننا أو أنها تحملنا على التفكير بالمغزى ، فهي ذات مستويات كثيرة ، ومن هنا فهي تحتمل شتى ألوان التفسيرات . وفي هذا المنحى يمكن تقديم عشرات الأمثلة ، لكننا سنتناول واحداً من أبسط الأعمال الابداعية المشهورة ـ « الفتى الباريسي في تويليري » . إنها تصور مشهداً من ثورة ١٨٤٨ . أخذ الشعب قصر تويليري ، فتيان الشوارع ، مرافقو المنتفضين الدائمين ، اقتحموا صالة العرش ، واسرع أحدهم كي يجلس على كرسي الملك . ورد فعله هو : « يا إلهي ، كيف يغوص الرجل إلى الداخل ». يستقبل العمل الليتوغرافي أول ما يستقبل على انه مزحة ذات معنى سياسي : هذا ما بقي من الملكية ـ عرش فارغ، يستطيع كل وقح أن يختبر رفاهه . لكن العمل لا يصور هذا الفرش المهمل وحده ، بل يوجد أناس ـ إنهم غافروشيو باريس ، وقد صوروا على عجل ، لكن بدقة ، وبشيء من المزاح ، وبتعاطف جلي ، مما جعل الصورة الكاريكاتورية تصبح صورة حياة . وعدا ذلك ، ثمة في رد فعل الفتى وفي تمظهره (بوز) فوق العرش إشارة ذات مغزى أكثر جداً : « كيف يغوص الرجل إلى الداخل » وهي تعني بوضوح « كيف ينسى القادم إلى السلطة نفسه » . وأخيراً يخلص المشهد إلى خلاصة تاريخية ـ فلسفية ، ليست جديدة قطعاً ، لكنها في وقتها تماماً : هكذا يمضي المجد الدنيوي . الكوميديا التي يقدمها الفنان ، لها وقع الفصل الأخير من دراما تاريخية .

لا نستطيع أن نكتشف لدى أي واحد آخر من ساخري العصر مثل هذا الغنى في الأحوال والنتائج، ومثل هذه الكثرة في مستويات الاسلوب. من غير أن يعلل ، ومن غير أن يحلل تحليلاً مفصلاً ، يحيط دومييه بما

يشبه الإلماحة ، بالحدث من شتى نواحيه ، يقدمه لنا بغناه الحيوي كله، يتجنب الخطة البائسة التي ، ويا للأسف، تحولت إلى مرادف للكاريكاتير لدى الكثيرين من الساخرين ، التي تعلل أو تبرر بأن : الكاريكاتير فـن جماهيري ، ويجب أن يكون مفهوماً من الجميع وأن يمتلك دفعة واحدة. والمصيبة هي اننا إذ نتقبل صور، كاريكاتورية بدائية ، فإن ما يبقى علينا هو أن ننساها .

أكثر اعمال دوميه الليتوغرافية تستقبل تلقائياً ودفعة واحدة من غير أن تكون بنا حاجة إلى أن نحزر أو أن نلجأ إلى تفسيرات الأسطورة . لكنها تستقبل على هذا النحو على صعيد الفكرة السياسية ، وهـي بعيدة عن أن تستوفي معانيها . وإذا شئنا أن نتوغل عميقاً فيها فإننـا سنحتاج إلى مزيد من الإنتباه ، وهي من ثم ستستدعي انتباهنا أكثر ، وتتحول إلى شيء مختلف عن شر اليوم الذي ينتهي بانقضاء اليوم . وهل ثمة حاجة إلى أن نضيف أن هذا التأثير المستمر يرجع ، إضافة إلى غنى التلوينات والتلميحات الفكرية ــ العاطفية ، وقبل كل شيء ، إلى غنى التعبير الغرافيكي .

« الفتى في التويليري » مثلها مثل المئات المشابهة من الصور تطرح كثرة من التناولات في المواضيع والتشكيلات ، فصغير الشارع ، الموجود على العرش الملكي ، هو في ذاته تفسير أصيل لوجهات التاريخ الكبيرة . لكن اللقطة هنا في تمظهر (بوز) الفتى الغارق في المقعد الوثير ، الفارز رجليه الناحلتين المرتديتين سروالاً رثاً ، وفي اليد المتكئة على مسـند العرش ، الممثلة لإيماءة ملكية ، في بروفيل هزلي حاد ، وبقبعة جندي الحرس الملكي المنكسة ، وفي تعبير ، وتمظهرات كل الشخوص المصورين الآخرين ...

خط شجاع ،سريع ، يبدو للنظرة الأولى نافذ الصبر وغير مبال، يرسم الأشكال ، يشكل الطبقات ، يحدد الحركات ، لكن هذه السرعة ليست ثمرة الضجر ، بل الثقة ، فكأن الصورة ، مع أنها غير مرئية ،

موجودة حتى على الحجر النظيف، أما مهمة الفنان فتتمثل في أن يجعل غير المرئي مرئياً من أجل شرح التناولات الغرافيكية الموجودة في عمل واحد بعينه من أعمال دوميه يلزمنا نص في عدد من الصفحات ، قد يتعب القارىء أكثر مما قد يغنيه ، لأننا سندخل في ميدان لا تنجز الكلمات فيه الكثير من العمل . من بين الأشياء المختلفة ، التي يخسرها البصري حين يخضع للتحليل الكلامي هو أولاً السحر التشكيلي ، ومعه الحيوية أيضاً . « الفتى في التويليري » هو انفجار حقيقي للحركة ، للحيوية ـ أولي ، سريع ، يهيمن في لحظة ، وينطفىء ، إذا حاولنا تفسيره جزءاً فجزءاً بمساعدة تعابير الموضة الحسية . إنه انبثاق للبهجة والسخرية، إيماضة تصيبنا بالعدوى وتوجهنا ، تدريجياً ، نحو تجارب اهدأ وأعقد ، لكنها تجارب تصويرية ، لا تجارب منطقية .

ثمة فنانون اهتماماتهم بالمواضيع، وأساليبهم في الرؤية أو جالهم، يمكن أن تحدد بجملة واحدة . يوجين لامي يصور حياة الطبقات العالية، وسارل جاك ـ حياة الريف . بونفن متمسك بالاستيثاق الموضوعي ، في حين أن بليك خيالي . ديفريا يميل بذوقه نحو التفسير العاطفي ، وغافارني ـ نحو التفسير الساخر . ميزات دوميه لا يمكن صوغها بمثل هذا الإيجاز . هو مؤرخ وقائع السوء اليومية ومؤلف تعميمات رمزية . إنه واقعي صميم ، وذو إحساس بالرومانسية . المراقب الموضوعي يحل أحياناً محل الرائي . الشاهد المحايد يصبح ، غالباً ، مشاركاً وفاعلا ، يتحول الضحك البريء إلى تعرية لا ترحم ، الإحساس بالهزل يحل محله الشعور بالمأساوية .

هذا الغنى في الرؤى والمواقف هو تعبير بذاته عن طبيعة غنية ، وله مغزى برنامجي محدد . ووحده منهج الواقعية يمكن أن يوفر مثل هذا الأفق للتعبير عن الواقع في كليته وتنوعه ، ولردود الفعل الروحية ، والعقلية ، والعاطفية لدى المبدع . من غير أن يبذل جهداً من أجل أن يصوغ بالكلام مواقفه الجمالية ، أظهرها دوميه إظهاراً جلياً وكافياً في

نتاجاته . هذا برنامج إبداعي تبرز أمامه مسلمات كوربيه الموحى بهـا من شانفلوري ، وبرودون في كامل تحديدها . لقد سخر دوميه في أعمال غير قليلة (سلسلتا « فنانون » و « مصورو المشاهـد في الشـتاء » ، وغيرهما) وهو يشير لنا إلى عشاق الإيمان الزاحف، الهائمين في الحقول والتلال الجرداء باحثين عن « موتيف » موحين لنا بأن ما يلزم للكشوف الفنية ، أكثر ما يلزم ، هو ساقان قويتان . لقد سخر أيضاً من ضآلة الموضوع ، إذ صور المعجبين بالطبيعة واقفين قرب روائعهم — لوحـة فيها حورتان أو لوحة فيها ثلاث حورات ، أو منظر طبيعة صامتة فيـه غليون تبغ وشمعة مشتعلة. وسخر أيضاً من واضعي التوليفات الكبيرة، مصنوعـة وفـق نماذج كلاسيكية أو رومانسية جاهزة ، مقدمـاً لنا كهان الفرشاة هؤلاء وهم يصورون كل ثلاثة معاً لوحة بذاتها كي يقدموها في أسرع وقت للصالة (« مشردو باريس » و « أسبوع قبـل افتتـاح المعرض ») .

إن موقف دوميه من مسائل المنهج لا تفيه حقه ، طبعاً ، هـذه المزحات . فهذا معبر عنه في التصوير ، وفي النحت ، وفي الغرافيك ، منذ بدأ أعماله الليتوغرافية الأولى ضد الملكية في بدايـة الثلاثينات ، وحتى آخرها في أيلول عام ١٨٧٢ حين صورت الملكية أخـيراً في تابوت دفنها . إنها خاتمة رمزية حقاً لكنها غير نهائية، فالمعلم في طريقه الإبداعي الطويل قد ناضل لا ضد الملكية وحدها بل ضد كل الأخطـار المهـددة للانسـان .

الانسان ... هذا ما نكروه : الانسان .. الانسان .. إنه لأمـر متعب ، لكن لا مناص من أن نكرر ، لأنه الأساسي .. لكن — أ أي إنسان؟

صور دوميه في أحد الأعمال الليتوغرافية فناناً يمسك يد متشرد، وقد ظهرت أمامه فتاة قروية ما . مفتوناً بطلعة الموديل المحتمل يهتف المصور وقد فوجىء :

— لا تتحركي ، أنت رائعة هكذا .

أما نحن فلنا رأي آخر ، فإذا كانت الفتاة هي هذه التي صورها الفنان فإنها بليدة ، لكن هذا من الامور الصغيرة . السؤال هو ماذا يعرف الفنان عن الفتاة ، ما « الرائع » الذي وجده في مظهرها الخارجي حتى سارع إلى تصويرها . نحن لا نحسب دائماً حساباً إلى أن شخصاً بعينه لا يندر أن يستقبل في ثلاث أحوال مختلفة على الأقل : بما يمثله ، بما يمكن أن يكون ، وبما هو في الجوهر . وكما قلنا « في ثلاث أحوال مختلفة على الأقل » وللقارىء الحق في أن يسأل : ما الحال الرابعة ، إذا كان ثمة رابعة ؟ وهي موجودة فعلاً . بل ثمة رابعة وخامسة . لأن التنوعات الثلاثة غير منفصل أحدها عن الآخر فصلاً حاداً ، بل هي متوضعة أحدها فوق الآخر ، فمع « تنوع القراءة » نحصل على المزيد من التلوينات المحتملة . نعرف ، جميعاً ، من تجربة حياتنا ، أنه في ما يخص الشخصيات المعقدة أو غير المستقرة في سلوكها ، قد تكون الآراء فيها كثيرة ومتعارضة .

صوّر كوربيه في الصور الشخصية « بورتريه » ما أراد لنا أن نقبله ، وإلى حد ما ، ما رآه ، مع شيء من الحب ، موضوعاً جديراً بأن يحب . قد يكون أحب تلك الصور الشخصية ، إذ قد أرسلها إلى الصالة . ثمة آخرون صوّرهم ولم تعجبهم دائماً صورهم . برودون لم يكن راضياً عن صورته ، وكذلك كانت حال بودلير ، أما برليوز فقد رفض أن يستلم صورته الشخصية حتى كهدية . وهنا يتعلق الأمر بأناس حسني النوايا في ما يخص الفنان ، إذ تمظهروا أمامه ، وكانت له علاقة حسنة بهم ، إذ كانوا من أقربائه . ومع ذلك فالتجاوز قائم . فالفرق بين تصور الفنان للنماذج وبين تصور النماذج لأنفسهم بدا حقيقة جلية.

الأبسط هو أن نختتم بالقول إن كوربيه رسام بورتريه ضعيف ، لكن هذا لا يحسم المسألة . الكثيرون من رسامي البورتريه الصالونيين، الأضعف منه كثيراً ، يعرفون جيداً كيف يرضون الموديل . يكفي أن يقدموه في اضاءة مريحة جداً ، ماسحين عيوبه الفيزيولوجية . وسواء

كان قوياً أو ضعيفاً فإن كوربيه كان يسعد بأن يصور ما يراه . لكن رؤيته تختلف كثيراً عما تراه الانموذجات أو (الموديلات) . وعدا ذلك لم يكن في أعماله ذلك الإقناع الذي ينزع سلاح الموديلات . فأمام الأعمال القوية جداً يكون صاحب الصورة مضطراً إلى التراجع أمام تقويم الفنان وتفسيره ، حتى لو لم تكن في صالحه . الحقيقة الفنية المرتفعة إلى الأجواء العالية للشعور يصير من الصعب أن تناقش .. ولهذا فإن بعض صور البورتريه غير المحببة لغريكو ، وفيلاسكتس أو غويا قد قبلت من الموديلات ، إن لم يكن من غير حماسة ، فعلى الأقل من غير رفض .

نخلص إلي أن رسام البورتريه يستطيع بأيسر ما يمكن أن يتفاهم مع من يصوره إما بمستوى المداهنة التملقي ، أو بمستوى الاستكناه الرفيع. لكن مهمة الفنان ليست في إرضاء نزوات الزبون ، وليست البورتريه هي الشكل الوحيد لتصوير الإنسان. وإذا تذكرنا العلاقة المتبادلة بين المصور والنموذج (الموديل) ففي الفن ، كما في الحياة ، ثمة بين تصور الفرد لنفسه وتصور الآخرين له مسافة كبيرة جداً .

الفنان الذي لا يذهب إلى ما هو أبعد من تصوير الأشياء في مظهرها المألوف ، يتصور أبطاله كما يظهرون . وإذا اعترضنا قائلين إن الناس ليسوا المظهر الخارجي فقط ، فإن الفنان يجيب عادة إن المظهر الخارجي المنعكس جيداً ، يكشف دائماً شيئاً أكثر من الشي الفيزيولوجي الصرف إن بنية وجه ما ، تجعداته ، وتعبيره ، تتكلم بوضوح كاف على الطبع ، ومن ثم فلا لزوم لأن نقوي أو أن نحور . ذاك هو ، على الأقل ، كما رأينا موقف الطبيعياني ، وإن شئتم ، موقف الواقعياني الزاحف .

موقف مقنع ، لكن للنظرة الأولى وحسب . فلو كان الأمر كذلك فإن الصور الفوتوغرافية تمثل السمات النفسية . لو كان الأمر كذلك لكنا قدرنا ، منذ اللقاء الأول مع أي شخص ، كم يساوي من حيث هو إنسان ويا للأسف ، فالأمور ليست كذلك ، والانطباعات السطحية تكون كاذبة في أكثر الأحيان .

أن نصور شخصاً ــ كما يبدو ، فهذا يعني الى حد بعيد أن نصوره كما أراد أن يبدو ، لسبب بسيط ، هو أنه كون مع الزمن منظومة كاملة من أشكال التعبير والسلوك ، يوقد الفها الى حد ما ، وهــو يطلقها في الممارسة آليا ولا يندر أن يكون ذلك مع الإقتناع بأنها جزء لا يتجزأ منه . مهمة الفنان هي أن يفرز تلك اللواصق القناعية عن سمات الطبع الجوهرية مما يعني أن تبقى الأولى صامتة أو مظللة في أثناء التصوير ــ وأن تظهر ثانية وتثبت .

دوميه عالج هذه المهمة بشجاعة وخشونة منذ أعماله الليتوغرافية المبكرة . معرضه (غاليريه) حول رجال الدولة ، والبرلمانيين ، والقضاة ، في فترة تموز مذهل من حيث هو تعرية القذارة الروحية والأخلاقية ، للقسوة ، والخسة ، وإنعدام الشفقة .

أوائل المبالغات البورتريهية تذكر بالتماثيل النصفية ، أو على نحو ادق ، بأكوام من التراب ، شكلت إلى حد ما ، بضغطة من الإبهام هنا وهناك ، وكأنما من أجل أن نفهم أن الانسان قد خلق فعلا من صلصال وهذا ــ قبيح . (« لاميت » ، « دوبين » ، « أرغو » ، « سولت » ، « بيرسيل » وسواهم). إن المظهر الخارجي الفظ لهذه الصور الشخصية (بورتريه) يماثل تماماً المادة البشرية الفظة : الجباه البارزة أو الغائرة بشذوذ ، الأنوف الجامدة المتدلية أو المتقاربة المفترسة ، الأفواه الضخمة المتعجرفة أو الأشداق الثقيلة المطبقة ، السحنات المتوعدة أو الماكرة ، النظرات المتعالية ، الحالمة أو البليدة . وفي ما بعد ذلك ، وفي الصور الشخصية بالقامة كلها اُضيفت الى سمات الوجوه سمات الجسد ، التمظهر ، الايماءة ، والملابس (« دوبودينا » ، « غيوم أيتيان »،«بريونل» « غيزو » وغيرهم) هؤلاء من غير حياء ، عدوانيون ، متبجحون أو حقيرون في تمظهراتهم ، حيث لا تخفي الملابس الأجسام بل تظهرهـا ــ مناكب ضيقة ، وبطون ضخمة لشرهين ، سيقان قصيرة ، وأياد طويلة للصوص رؤوس بارزة فوق الياقات الجافة شامخة متعالية ، أو ملتفتة نخوتا بارتياب . هنا كل عدم تناسق جسدي ، كل تمظهر مألوف ، كل حركة

عادية ، كل بروفيل ، وكل أذن منتصبة ، كل قدم ، كل يد ، كل ثنية في ثوب تعكس شيئاً جوهرياً ، تكشف شيئاً مخيفاً ، وهي تغني التوصيف وتؤكده ، وتطوره .

حدة التعرية الباردة هذه تبلغ ذروتها في العمل الغرافيكي الشهير « الكرش الشرعي » صورة لصالة في البرلمان ـ حيث انعقد اجتماع ملكية تموز قد وضعهم الفنان لا فوق مقاعد نواب ، بل فوق قوس المحكمة . خمسة وثلاثون من المسوخ البشرية ، يجلسون في أربعة صفوف ، لا مثيل لهم في ملامحهم الفردية البشعة وفي الوقت ذاته فهم تعميم لنماذج ـ نماذج الطمع ، والقسوة ، والضراوة ، والمكر ، والغرور ، ونقص العقل .

وضع كوربيه مهمة أن يصور في « المعرض » (أتيليه) المستغلين إذ صور جماعة الحاخام ، والخوري ، والتاجر ، والمهرج ، وحفار القبور ، والعاهرة . وإذا نحينا جانباً حقيقة أن هذا الحشد نفسه ينم عن وجهة نظر بسيطة ، فلا نستطيع الا نلحظ أن التوصيف الاجتماعي لأكثر هؤلاء الأبطال محتوى في الشرح الكلامي ، وليس في العمل الإبداعي ذاته ، ومن غير أمثال هذه الايضاحات لا نستطيع أن نفهم المغزى المقصود . ومن غير أن نجادل في حسن نوايا المصور ، علينا أن نقر بأن المغزى الوحيد لهذه الأشكال صفري . إن لها مبررها التشكيلي ككيانات مؤلفة ، فهل تمثل كشفاً اجتماعياً ، أو أقل من ذلك ـ تعرية ...

ليس دوميه الفنان الوحيد الذي أماط أقنعة ممثلي الزمرة الحاكمة لكنه أكبرهم ، ولا جدال . المؤلفون الذين يحبون أن يتفاصحوا حول سؤال كيف برزت الواقعية في السنوات الخمسينيات بفضل كوربيه لو نبشوا في التاريخ الأسبق ببضع عقود لأتيح لهم أن يكتشفوا أن الواقعية قد ظهرت في أشكال جلية ولافتة في غرافيك شارليه ، ورافيه ، وغرانفيل وفوربست ، وترافييس ، وبومون ، ودوكان ، ومونييه ، من غير أن نتكلم على الأصول الأكبر التي يمكن ارجاعها إلى السنوات التي تلت الثورة البرجوازية الأولى . الأعمال الغرافيكية هذه ليس نادراً أن تمتاز

بحدتها السياسية المدهشة ، وبصدقها . وهذا في الأغلب لا يكسبها الفنى الفني والعمق . فن دومييه لم ينبثق من مكان فارغ . لقد اجمل ، الى حد ما ، انتصارات المؤلفين المذكورين الفكرية والغرافيكية ، وبمضيه منطلقاً من نقطة الانطلاق هذه ، ارتفع سريعاً الى ارتفاعات غير معروفة في التجسيد الفني .

إماطة القناع عن السجايا ، من أجل كشف الجوهر الخفي ، ليس مهمة الهجاء السياسي وحده ، بل هي مهمة كل فن واقعي . وثمة مهمات اعقد . يمكن القول ايضا إن الهدم الكامل الذي لا سابقة له للواجهة الخادعة يمثل بطريقته سابقة . أبطال دومييه الشاب لم يظهروا في أي زمان أو مكان في الحيـاة ، كما رسمهم المؤلف . وعلى سبيل المثال ، فلنتصور المارة عراة ، رغبة منا في ان نقول كيف يكونون في الواقع . بهذه الطريقة ، وبمعنى ما ، سوف نقترب من الحقيقة ، لكننا ايضا سوف نبتعـد عنها لأن الناس لا يسيرون عـراة في الشوارع . في الحقيقـة ، إن التفسـير الأصـدق ، والمهمـة الفنيـة الأعقـد لهما مسـتويات كثيرة في خيال الإنسان ، حيث يمكن أن نلمس حقيقته ، وما يظنه ، وما يريد أن يكون .

تعرية البطل العفوية أو التوغل الى الجوهر في المساكنة مع التمظهر ــ يستطيع الفنان بالحق ذاته ، أن يختار احدهما أو الآخر تبعاً لفكرته . أستعمل دومييه التناولين بنجاح . يظهر ذلك في أعمال ليتوغرافية مبكرة مثل « حرية الصحافة » و « لافييت مدفون » عام ١٨٣٤ . في احدهما يدخل البروليتاري كمشارك في النضال السياسي لأول مرة في الفن العالمي . عامل الطباعة الشاب مرسوم بايجاز وبلاغة . يمشي شاداً قبضتيه ، ملتفتاً بوجهه المتجهم نحو الأعداء . الشكل الجبار المفعم حزماً يبدو كرمز ، لكنه ملموس جداً في توصيفه الفردي . لا مكان لثنائية المعنى في تفسيرها .

فكرة « لافييت مدفون » لا تسمح ، هي أيضا ، بثنائية المعنى ، لكن ثنائية المعنى في تصرف الشخص الرئيسي نفسه . ففي حين يرافق الجمع الحزين نعش محبوبه في المستوى الخلفي ، يوجد في المستوى الامامي شخص واحد حزين ، ظهره الى الموكب ووجهه نحونا هو لوي فيليب . الوجه شبه مخفي بسبب التنكيس ، وهو ملتف بنسيج حداد حريري وبسبب القبعة الاسطوانية واليدين المرتفعتين ابتهالاً ، لكننا نراه جزئياً بل من اللحظة الأولى يتكون لدينا انطباع بأن الفم العريض ملتوٍ بسبب البكاء ، ومن ثم لنفهم أن الكاهن المتجمد في تمظهر مهشم يضحك فعلاً . ولأن هذا الضحك موافٍ ومغطى بحزن محتشم ، ومع مشهد المقبرة ، فإنه يبدو حقوداً على نحو خاص . هيئة الكاهن السوداء تبدو ثقيلة على الخلفية المضاءة وتبدو متوعدة ، وكتجسيد للشر . والغريب أن فينتوري يتوجه إلينا بالكلمات التالية بشأن هذه الصورة : « الكاريكاتير أكثر من كاريكاتير ، بقدر ما هو الفن أقل من فن . ليتوغراف دوميه رائع من حيث هو حجة محام ، لكنه خاسر كنتاج فني » . ولم يبذل الناقد جهداً كي يوضح لماذا يرى أحد النتاجات « خاسراً » وهذا النتاج في الحقيقة رائعة الغرافيك العالمي . قد يرجع السبب الى أن فينتوري يناقش في الدرس نفسه ، ولغرض مختلف ، كارلوريم ، وكلولو ريم قوّم أرفع تقويم العمل المعني : « بين اعمال الليتوغراف الاربعة المجيدة الكبيرة ربما كان « لافييت مدفون » الأجمل في السلسلة ... هذه المرة يبدو أن دوميه قد بلغ ذروة فنه فعلاً . لم يكن قلمه قط أذكى ، ولا رؤيته أرحب » .

دوميه يقدم بسرعة ، وبأكثر الاشكال اختلافاً ، ثنائية الجوهر والسلوك . في « تمرين على الابتسامة قبل أن يتقدم إلى ناخبيه » عام (١٨٦٩) يصور مرشحاً للنيابة وقد وقف أمام المرآة محاولاً أن يجد التعبير الذي يمكن أن يكون الالطف والأجلب للثقة . وعلى الرغم من قناع حسن النية فمن غير الصعب أن نكتشف في هذا الوجه ملامح مفترس ومحتال . في أعمال ليتوغرافية أخرى يتخذ تمظهر إحتفالي من قبل ضيق

أفق أمام صورته الفوتوغرافية والتناقض واضح بين الصورة وقيمة الموديل الحقيقية . (« البرجوازيون الطيبون » ، « صورة ومتصورون ») أمثال هذه النتاجات ، هي طبعاً ، سهلة التفسير ، لأن الازدواجية تصدر عن المؤلف نفسه .

لكن أعمالا كثيرة من أعمال المعلم تحتاج إلى انتباه أكبر من قبلنا ، إذا كنا نريد الا يفلت منا شيء من توصيف الأبطال ، هذا التوصيف الذي على الرغم من إيجازه ، يكون في أحيان غير نادرة ، أعقد وأغنى مما يبدو النظرة الأولى . اللحام الهادىء مشغول بعمله المعتاد ، ويمكن مع مزيد من امعان النظر أن تنكشف لنا أعراض تعطش الى الدم مزعجة . المهرج المرح أو موسيقي الشارع قد يبدو بطلاً تراجيدياً . رجل العدالة المحترم قد يتكشف في نهاية الأمر عن أكثر المحتالين سفالة . وكل هؤلاء المئات من الأبطال ، مع السمات الخاصة والتمظهرات المدروسة ، لها كلها ذلك الطابع الفريد ، الذي يجعلهم أفراداً ، وليسوا مسودات نماذج يمكن أن تتبادل مواضعها .

يوجد ، بالأسف ، مشاهدون ونقاد عديدون ، يقومون هؤلاء الشخوص ، من غير أن يستطيعوا فهمهم . أندريه فونتينا في مقالاته حول دومييه يظهر سمتين مزعجتين على حد سواء : مبالغة لفظية فارغة وعمى دجاجة . يكتب حول التوليفة الشهيرة « غسالة » : « امرأة تصعد من النهر نحو الميناء وعلى يدها حزمة كبيرة من الملابس الداخلية . ليست أقل تعباً مما هي عازمة ، تجر طفلاً مشاكساً نكداً . لو لم يكن الفن المهيمن منحنياً فوقها ، لو لم يكن دومييه مترصداً استسلامها وصبرها ، واليقظة ، التي تمارسها في شقائها ، السر الأبدي والعام للآلام والعذابات التي تنال بسبب الصبر في العمل والواجب ، فمن كان يفطن إلى أن تكتشف هنا هذه الجوقة الضاغطة من الشقاء الذي يفرضه القدر ؟ » .

فلندع جانباً التكوين المزعج للصفات غير السديدة من الأعلى حتى الهزل . ولنهمل حقيقة أن هذا الذم لايقدم لنا أي تصور للوحة بعد أن

تكمل الأسطر الثلاثة الأول . والسيء أن هذه الأسطر الثلاثة تمثل دعاية مضادة فظة جداً . فاللوحة ليست إطلاقاً « الجوقة الضاغطة من الشقاء» فونتينا يعترف . شكل المراة الكبير مائل برقة أمومية نحو الطفل الذي ليس « نكداً » ولا « مشاكساً » . على العكس ، البنت الصغيرة تبذل كل جهدها المؤثر كي تصعد الدرجات الحجرية العالية كثيراً عليها . ورغبة منها في أن تكون مفيدة لأمها ، فإنها تحمل نافضة السجاد الخشبية التي تستعمل في أثناء الغسل . صلة حميمة تربط هذين الكائنين اللذين يمسك احدهما يد الآخر ، وهي تضفي نغمة عاطفية على التوليفة ، وطبيعي ألا تضفي على الموضوع كله طابعها . المراة غسلت طوال النهار، وطفلتها معها، إذ يبدو أن ليس ثمة من تتركها عنده . والآن مضى النهار ، والأم والطفلة تمضيان ــ إنهما قرب رصيف الميناء العالي المغطى بالعتمة الخفيفة ، وظلاهما القاتمان وسط الايقاعات البنية يبدوان جليين فوق الأبنية التي ما زالت مغمورة بتذهيب الشمس على ضفة النهر الأخرى .

ويتابع فونتينا الذي بقي غير متأثر بما يثيره العمل من أثر عاطفي وتشكيلي ، يتابع كلامه واثقاً فيكتب « سلسلة » محبي أعمال الحفر تقلق الخيال . رجل بين اضبارات نصف مفتوحة ينبش مهووساً ، يرفع ، يرمي الصور . . . العالم (لديه) قد اختفى . يلزمه ختم نادر . ماذا بقي من العالم ، من العائلة ؟ » هكذا يهتم الناقد بالعالم والعائلة، وقد ترك مغزى الأعمال الابداعية الذي لا « يقلق الخيال » إطلاقاً ، وإنما هي تتطلب من المشاهد ، سرعة بديهة أولية . فالأمر ليس متعلقاً بمهووس نسي العالم بسبب « ختم نادر » ما . الفنان يعرض لنا هذه السرية الخصوصية ــ معممة بالفن مع تنويع فقير : الجامع البسيط منحن فوق اضبارات أعمال حفر في حانوت صغير ، وقع تحت تأثير فتنتها فغرق في التفكير . أما عند الناقد فقد وقع ، ببساطة ، هناك حيث ليس المكان مكانه .

من غير أن يحسب حساباً لهذه الحال يتابع فونتينا تحليلاته : « لاعبا الشطرنج يترصد احدهما الآخر بهول عدوانية الضواري المتوحشة

التي ترغب في التمزيق (بالتبادل) شعلة مكثفة للكراهية والسخط تتوقد في عيونهما . يشعران نحو كل ما تبقى بعدم المبالاة ، عدم التعاطف والنسيان ، لا توق ، ولا أسف . » كل هذه الحماقات ، ونقولها صراحة، قد قيلت بشأن لاعبي شطرنج صالحين ، مركزين اهتمامهما على البيادق، مثل كل لاعبي الشطرنج، وطبعاً، من غير أثر للكراهية والتعطش إلى الدم.

وتستمر تفسيرات فونتينا بهذه الروح ، فلا جدوى من تتبعها. يمكن أن يبدو غير متوقع أن مثل هذه البلاهات تعمم على شكل طبعات فاخرة مرقمة ، لكن ذلك حقيقة . إن ظاهرات عدم الفهم تبدو محزنة حتى حين تقدم على مستوى أعلى تخصصاً . في « تاريخ الفن الشامل » المكون من جزئين لجورج ويسمان نستطيع أن نقرأ أن في « الصورة الجميلة في اللوفر « الحساء » لا نرى الجوع لدى الكائنات الفظة وحسب بل نرى الفطرة الجائعة تشد الطفل النهم الى صدر الأم ، الفطرة ذاتها التي تشد الأم إلى طعامها ، في حين أن الأب المنهك لا يرى سوى الملعقة المرفوعة ممتلئة بالحساء . » . . . « منهك » ـ مم ؟ قد يكون من الطعام . لكن فلنكف عن المضاربة بعبارات بائسة . فالتحليل من غير ذلك مضحك . في هذا العمل المائي الرائع يصور دومييه دراما الحياة اليومية للبروليتاري الفرنسي المستغل من غير رحمة ، فلا يتاح له أن يتغذى كالبشر . من هنا السرعة التي يلتهم بها الزوجان الحساء الساخن في وقت الاستراحة القصيرة . من هنا اضطرار الأم إلى عدم إطعام الطفل ، الذي يطعم نفسه . هذه الدراما من الاستغلال والفقر تحولت من قبل ويسمان إلى دراما فطرة ، أو ، وقد قيلت صراحة ، دراما نهم . أما وصف الشخوص فيستوفى بعبارة « كائنات فظة » .

إنها لمفارقة حقاً ، لكن الأمر كذلك : جهد دومييه الأقصى كي يصل إلى الأصعب والأهم في الفن ـ التوصيف الحي الصحيح للانسان يلمح لماماً أو لا يلمح ببساطة . يصر فينتوري على التوكيد أنه لدى تصوير مشاهدي المسرح « يتحولون إلى طبقة ، ذائبة في شبه ظلام ، وايماءاتهم لم تعد ايماءات أفراد بل تنسبك مع الحشد . » هذا ، طبعاً ، غير صحيح

إطلاقاً . لقد مثل لنا دومييه الجمهور بمهارة كشيء متلاحم ، متحد بمعاناة واحدة : ذهول غنائي ـ أثناء العزف ـ مشدود الانتباه ـ في صالة المسرح ، نوم مضايق ـ في مقطورة الدرجة الثالثة. لكن الذهول ، الانتباه، والضيق مجسدة بتمظهرات إنسانية ، وتعابير إنسانية ، ونجاح المؤلف فنياً يعود إلى حد بعيد الى أن الانسان هنا ، هو فرد ، وأن المزاج العام معبر عنه بوساطة كثير من التجارب الخاصة المميزة .

مؤلفون مثل فينتوري يلحظون مثل هذه السمة الجلية جداً ، لكنهم ينفرون منها حين يلحظونها . وبسببها يتهم فينتوري دومييه في مكان آخر بأنه يسارع إلى « أخذ مسافة من الواقع ضرورية للفن . » وكنهاية سعيدة يشير الناقد إلى لوحة « غفران » حيث إزالة التفاصيل تساعده على أن يهمل ملامح الوجوه . هذه الوجوه التي هي بقع ضوئية لا أكثر . » الوجوه ليست بقعاً ضوئية لا أكثر بل هي تأثير ، مناقض لتوكيد الشارح، فهي لم تصبح واحدة ، » عبر ارتباطات الضوء . » . « لا شيء سوى ارتباط بتكثيف الضوء » يكررها فينتوري بإصرار ، من غير أن يكون أهلاً لأن يرى أن الأمر لا يتعلق « بإزالة تفاصيل » بل بتركيب ، فملامح الوجوه ليست « مهملة » بل هي موجزة إيجازاً يقوي التعبيرية ، وأن النور الذي لم يلحظ الناقد سواه ، هو مجرد عامل تشكيلي أساسي ، بقي خارج اهتمام الباحث .

وإلى مثل هذا الإهمال لتوصيفات الافراد المعقدة يصل فرانسوا فوسكا أيضاً ، لكن عن طريق آخر . غير قادر على أن يفهم الفردية، يحاول الناقد أن يصوغ العام . التعميمات وحدها هامة لدى توكيد قضية إبداعية ، لكنها يمكن أن تكون ذات قيمة فقط حين تكون منجزة من عارف جيداً بمادة عمله متعددة الوجوه . الأمر مع فوسكا ليس هكذا . النظرة العابرة التي أعلن الناقد أنه أحاط بها كامل القضية ، لم تسمح له بأن يدرك سمات الأجزاء ، وأقل من ذلك ، أن يصل الى العام . لكن فوسكا يرى رأياً آخر . فهو يرى أنه وصل الى السمة الرئيسية التي توحد أبطال دومييه . هذه السمة في نظر الشارح هي الرغبات .

كل أشخاص دوميه تحركهم الرغبات . كلهم « تتملكهم الرغبات ـ الرغبات السامية والرغبات المنحطة » . لقد أثبت على هذا النحو جهله بإبداع الفنان ، ثم يسارع الى إثباته في ما يخص رأيه بالرغبات . « الحدود بين الرغبات تزول .. لأن الرغبات تختلف بالدرجة وبقوتها فقط ، وواقع موضوعها لا معنى له » .

عسى ألا تذهلنا بلاهة الفكرة الواردة أعلاه . عسى وضع إشارة المساواة بين الإنسان الذي يرغب في الحرية ، والآخر الذي لا يقل عنه رغبة في الربح الا يفاجئنا . أمثال هذه الحكم ليست نادرة في الأدب الغبي من جانب اناس متمكنين من اختصاصهم ويحاولون أن يتألقوا في مجال الفلسفة العليا . وعلى أساس من القاعدة التي ثبتها فوسكا نفسه يظهر لنا تساوي كل أبطال دوميه في الموقف الانساني : السكارى ، المدخنون ، المحامون ، الجباة ، الحلمون ، الممثلون ، المصورون ، الثوار ، المحتالون ـ كلهم في نظر الناقد سواسية من حيث المعنى كأبطال ، لأنهم على حد سواء مسيرون بالرغبات . لا يقول لنا المؤلف ، طبعا ، ما هي رغبة « الغاسلة » أو الناس المعذبين من « الدرجة الثالثة » وعلينا أن ندرك أن هواية الغاسلة هي أن تغسل ، أما أفراد الدرجة الثالثة ، فأن يسافروا في قطار مزدحم .

التحليلات الساذجة والخلاصات التعسفية هي نتيجة لا الجهل التخصصي وحده . في أكثر المقالات حول دوميه ، حتى التي كتبها مؤلفون متمكنون ، ليس من الصعب أن تكتشف علائم المحدودية النظرية، وحتمية فشل التقويم الصحيح . وبعد مائة عام على وفاة الفنان لا تستطيع البرجوازية أن تغفر له رفضه الشجاع مؤسساتها وأخلاقها. لا غرابة في أن بعض النقاد يحاول أن « يبرىء » دوميه يطي أو إهمال تعرياته ، في حين ينتقم منه آخرون بكل ما هو ممكن من أساليب الحط من قدره وتشويهه . وفي كلا الحالين لا مكان للشك في الطابع الأيديولوجي ـ الطبقي للتناول . وقد يظهر بأقصى اليسر إذا أخذنا الموقف السياسي في هجاء المعلم الذي لا يزال يدان بضراوة شديدة ، ظلماً وانحيازاً .

ومن هذا المثال سنتوقف ، تحديداً ، عند النتاجات التي قومها الجمهور البرجوازي نفسه أرفع تقويم ـ الأعمال الليتوغرافية والتصويرية المكرسة للمصير ..

السلسلة الغرافيكية « أناس العدالة » مثل كل الصور التي من هذا النوع ، وطوال عقود كثيرة ، ما زالت تستعمل مع رعاية خاصة من المقتنين ولو لأسباب شكلية صرف . الغرافيك هو فن التصوير أبيض ـ أسود ، أما ملابس المحامين السوداء ـ خصوصاً كما يصورها دومييه ـ فتبدو رائعة فوق الصفحة البيضاء ، هذا إذا لم نتكلم على تعبيرية التمظهرات والإيماءات . ومفتوناً بهذه الروعة الغرافيكية يكون الهاوي البرجوازي مستعداً بطيب خاطر لأن ينسى معنى التمظهرات والإيماءات . لكن الدارسين لا يتعاملون معها هكذا . ما يبقى أمامهم هو أن يصروا على أن يطفئوا المعنى أو أن يجادلوا فيه . وهذا ما يفعلونه .

في مقالته « أناس العدالة » يتخلى جوليين كين عن المقارنة التي أصبحت تقليدية بين دومييه وبلزاك . إبداع الفنان يقف أمام الناقد أوطأ كثيراً من « الكوميديا البشرية » لا من حيث ما يخص تناول التصوير فقط ، بل في ما يخص الموضوعية أيضاً . يرى كيف أن بلزاك قدم صور الحقوقيين » هم جميعاً منصرفون إلى واجباتهم ، وإلى القضايا الدفاعية » في حين أن « مزاج أونوريه دومييه مختلف تماماً » فهو لم يستخدم سوى « أشخاص معتدلين وسيقدم منهم مثل هذه النماذج » . وهنا يرى الناقد أن ما يرافق أعمال الغرافيك من « أساطير هي منفرة » ثم يسارع إلى إيضاح أنها غير مبتكرة من الفنان . إن كين ممتلىء ، عموماً بالنية الطيبة في أن يخفف ذنب دومييه ، وأن يقنعنا بأنه كان « متماسكا لدى تصوير القضاة » وأن أحد أعمال الليتوغراف كان صوّر فيه نفسه كمحام ، ويقال بين قوسين ، إن هذا ، إن لم يكن تلفيقاً مقصوداً فإنه نتيجة اقرار بذلك . هذه الصورة الشخصية الملفقة هي في الواقع العمل الوحيد الذي رغب الناقد في الوقوف عنده . ماتبقى من المعرض يجمع كل ما بشأنه من أحكام عامة واقتباسات .

الأمر مثل ذلك مع مقالة موريس لونكل . « هذه التي من قصر العدل » . لكن لونكل يجعل هدفه الرئيسي أن يشرح لنا لماذا يرجع حسد دوميه للحقوقيين . فبعد أن يطلعنا على أن « لقصر العدل أيضاً مظاهره النبيلة » التي نادراً « ما يشاء» الفنان « أن يراها » يذكرنا المؤلف بأن دوميه كان قد حكم عليه وأودع السجن . من غير أن يقول مباشرة إن دوميه كان مذنباً ، يقدم لنا لونكل إمكانية أن نفطن إلى ذلك . يوضح لنا أن تنفيذ الحكم قد أجل ثم أصبح نافذاً بعد أن سمح الساخر لنفسه من جديد بأن يهاجم السلطة . ويطلعنا لونكل على أن الفنان « لم يعان » ، و « لم يتعذب » في السجن ، وعلى الرغم من ذلك ـ يا للوقاحة ـ « خرج من هناك كمنافح عن مواقفه وسيبقى كذلك حتى النهاية » .

ولونكل ، بدوره ، مستعد لأن يتقبل كون الفنان بريء من حدة النصوص ، وهو خلافاً لكين غير ميال الى التسامح : « قد لايكون التوضيح من دوميه ، لكن قلمه حاضر » . والسؤال هو لماذا مثل هذه السخريات » غير العادلة أحيانا « لاتجابه القضاة وحدهم بل المحامين أيضا . وجواب المؤلف جاهز هذه المرة أيضاً . السبب هو ، توكيداً ، في انه « حين كان هو وأصدقاؤه ملاحقين » كان المحامون « جشعين جداً في ما يتعلق بالاجور » . كل شيء أصبح أوضح من الواضح . لقد حكم على دوميه فكره القضاة . نتفه المحامون ، ولهذا كرههم أيضاً . لم يمتعض لونكل أمام الحقيقة الجلية ، وهي أن الفنان قد ظهر « منافحاً عن مواقفه » حتى قبل أن يدخل السجن ، وقد دخل السجن « لأنه منافح عن مواقفه » .

- يبدأ جان لو فوابيه كتابه « دوميه في قصر العدل » بهذا المشهد ذي الدلالة الكثيرة : « أنا في » الروب « قاض . وابني أيضا يرتدي الشملة . وجدي معاصر دوميه ، كان محامياً » . بعد هذا التمهيد يستطيع القارىء أن يسأل لماذا لم يعن لوفوابيه بالمحاماة وتناول أمراً ليس من عمله ، وماذا سيقول لو أن ناقداً فنياً قد رغب هو الآخر في أن

يحمل على كاهله مهام القاضي أو المحامي . لكن ، فلنكبح الأسئلة غير التكتيكية . ولنعترف للمؤلف بحقه في الدفاع عن اختصاصه من هجمات ساخر توفي منذ زمان بعيد .

كمحام بارع ، يبدأ لوفوابيه هجومه لا جبهوياً ، بل بالمناورات المناسبة . وكما يحدث في الأحوال المماثلة ، يسرع ، بداية ، كي يقنعنا بصدقه وحسن نيته . ولأن الصدق يمتدح دائماً كجدارة ، بما في ذلك من قبل المنافقين ، ثمة أناس مقتنعون بأن ذلك يخص صدقهم أيضاً . هؤلاء الناس غير مؤهلين لأن يفطنوا إلى أن صدق مناقشات الفهيم للجهل لا قيمة خصوصية لها . أما بشأن حسن النية ، فإن المؤلف يعرضها منذ البداية بالتوكيد : « سأعبر عن بعض التحفظات لا على الفنان الذي كان كبيراً جداً ، بل على الانسان الذي ، قطعاً ، لم يكن (كبيراً) » .

في ما يخص برجوازية القرن التاسع عشر ثمة معبدان مقدسان : البورصة حيث يصنع الانسان حاله ، وقصر العدل، حيث يدافع الانسان عن حاله . . . بكلمة أخرى، قصر العدل هو معبد نظام النظام البرجوازي. « ليس ثمة ما يعترض به على صيغة لوفوابيه هذه . من الضروري أن يضاف ببساطة أنها تعبر لا عن قناعة البرجوازية في القرن التاسع عشر وحدها ، بل عن قناعة لوفوابيه نفسه أيضاً، إذ يقوم عليها كامل عرضه. حتى هنا ــ لا شيء مفاجىء : أحد البرجوازيين يدافع عن النظام البرجوازي ، فما الاكثر واقعية من ذلك . لكن المؤلف يعرف أن هذا النظام في أيامنا يستعمل بانتشار خاص . وهو يعرف شيئاً آخر ، هو تحديداً ، أن النضال في سبيل السلام صار واسعاً جداً . وهذا يحدد طابع تحريفه : « إذا كان القصر يرمز إلى النظام ، فإنه يرمز في الوقت ذاته أيضاً إلى السلام والعمل السلمي . » وها أن لدى دومييه « تظهر الوطنية بمظهرها الفظ ، مظهر الوطنية الحربية » هذه التي تهاجم الردة وملكية تموز بسبب « سياستهما الخارجية الحازمة في حبها للسلام ». يرى الناقد الفني ذو الوشاح أن نتاجات دومييه « تشهد أكثر من مرة

على أن العسكرة هي الخط الأساسي في التقاليد الجمهورية . وهكـذا تتضح الأمور . فما دام « أناس العدالة مخلصين للنظـام الاجتماعي » وللسلام ، فإن دومييه معاد للنظام وللسلام .

هل بدا صدق المؤلف يخونه أم أنه ، ببساطة ، لا يعرف من إبداع الساخر شيئاً غير الأعمال الليتوغرافية المكرسة للمحكمة ، لكن الواقعة حاضرة : لو فوابيه يحاول أن يقنعنا بأن الفنان الذي وضـع عشـرات وعشرات أعمال الليتوغراف الغاضبة المعادية للحرب ، كان محباً خطيراً للحرب ، مقتنعاً عميق الاقتناع بأن « فرنسا تعذبت » في زمن السلام . بعد مثل هذا التزييف الفظ يحق للقارىء أن يرمي الكتاب لكننا سنتابع قليلاً لأن هذا عملنـا .

التحريف الآخر بعيد ايضاً عن قاعات المحاكم . يجد المؤلف سببا لاطلاعنا على أن « دومييه يهرب مرضياً من الجمال ، من النضارة ومن فتنة النساء كما يهرب من جمالات الطفولة "اللطيفة » . ثمة امر آخر غير صحيح خصوصاً في ما يتعلق بالطفولة التي كرس لها الفنان عدداً من أبدع نتاجاته . لكن ، لماذا امسك لو فوابيه فساتين النساء بدلاً من أن يمسك وشاحات المحامين ؟ ينتظرنا الجواب بعد عشرة اسطر :«دومييه منحرف جنسياً » يعطي لا شعورياً لامراة جميلة فاتنة هيئة رجل ، وكي يدافع عن هذه الخلاصة يلجأ المؤلف إلى ميناء حكيم آخر، فيقتبس من فرانسوا فوسكا : « إرتعش حـين أفكـر ، كيف سيشرح أحد أتبـاع فرويـد الاضطرابات والأسباب الخفية في اللا شعور « الجنسي » لدى دومييه ».
فلندع هذا السؤال ، على الأقل ، احتراماً لذكرى الفنان ، لاهتمامات فوسكا ولو فوابيه ، والفرويديين الجدد .

نقول بين قوسين ، ومن غير أن ندخل في أدغال الفرويدية ، إنـه لمن التعسف أن نؤكد أن ابطال دومييه قبيحون تأسيساً ، وإنه لأكثـر تعسفاً أن نتهم الفنان بكره النساء . إذا كان احد أعماله الليتوغرافيـة

يحمل اسم « المخرج المرعب » فإن ما صور فيه هو فنانة على شيء كبير من الجاذبية . وإذا كان لدينا صبر من أجل أن نتصفح سلسلات مثل « اخلاق الازواج » و « عواطف بلريسية » و « أيام الحياة الجميلة » وغيرها فسوف نلحظ هنا وهناك زوجة محبوبة ، أو بائعة شابة مريحة ، أو قامة انيقة تخطر في الشارع . أما في التصوير فقد نجد تلوينات غرامية بقدر ما يتطلب الموضوع . (« قبلة » «حوريات يطاردهن ساتير» و « في أتيليه الفنان » و « قوى ») .

لكن محب الوجوه المدهشة والجسد المغري لن يجد ما يبحث عنه في إبداع دومييه . من أجل الوجوه الفاتنة عليه أن يلتفت نحو غافارني، أما من أجل الجسد السخي فنحو كوربيه . دومييه ضعيف حقاً في هذه المجالات . وليس بسبب من نوع من العفة بل لأن مهماته الفنية من طبيعة أخرى . في عمل ليتوغرافي من سلسلة « متسكعون في الصالة » صورت امرأتان ، مفارقتان لأكثر الأجساد العارية المعلقة على الجدران .

تقول إحدى المرائين : « السنة أيضاً فينيرات ، .. دائماً فينيرات ... كأنما توجد مخلوقات هكذا ... » .

يبدو أن لدومييه مثل هذا الرأي . إنه يفضل أن يكون مخلصاً للواقع اكثر من أن يكون مرضياً للجمهور . في عمل ليتوغرافي آخر (سلسلة « المستحمات») نرى رجلين مغمورين بالماء . احدهما يوصوص من الحاجز الخشبي الذي يقع خلفه قسم النساء ... يغمغم الرجل :

ــ انظر إلى فينين السمينة . كنت على استعداد لان اقسم انها فينيرا حقيقية ... بينما انظر كم هي حقيرة ....

يبدو جلياً أن المعلم يفضل أن يصور فينين وكل الأخريات ، لا كما يتصورهن خيال الرجال المشتعل ، بل كما هن في الواقع . لم نقل إنه قدمهن كـ « حقيرات » لكنه ببساطة لم يجد ضرورياً أن يجمل أولئك

السيدات البرجوازيات السمينات أو الناحلات ، أولئك العابسات احترافاً ، أولئك القرويات ذوات العظام الفظة . حتى في الحالات التي يتعاطف فيها مع ابطاله يتجنب أن يستدر عواطفنا بالطريقة الأبسط والأسهل ، بأن يهبهم ، إن لم يكن الجمال فالمظهر المحبب على الأقل . إنه ليس من ذوي التنازلات الرخيصة . هو لا يبحث عن الزهيد من الفتنة . يسعى إلى الوصول إلى النموذج ، وهو ينجح دائماً .

« دومييه ، دائماً ، يصور المرأة قبيحة ـ يؤكد فوسكا دائماً ـ الحالة الوحيدة في تاريخ التصوير ... دومييه ليس كارهاً للنساء ، لكنه غير ميال إليهن ... دومييه ببساطة غير متعاطف . ما الأسباب ؟ يبقى ذلك سراً . » الحالة الوحيدة ؟ ثمة نقاد لا يحبون القراءة وفوق ذلك ينسون ما كتبوه . ويبدو واضحاً أن فوسكا منهم ، إذ أنه لا يتذكر أنه اتهم غويا بالخطيئة ذاتها ، وهكذا تكون الحالة الوحيدة حالتين ، على الأقل .

وثمة مؤلفون مثل ويسمان ومارتيني يتكلمون على « هذه الاناقة التي يكتشفها دومييه لدى النساء، وهن يشترين مشترياتهن أو جالسات في غرف الانتظار » . وها هو ذا فينتوري يكتب حول الليتوغرافية « يا للأسف » : « الرؤية الخفيفة للمرأة التي تبتعد ذات أناقة فاتنة . » فمن نصدق ؟ نصدق عينينا طبعاً . ونصدق دومييه أيضاً .

لكن ، فلنعد إلى واقعة الاتهام من قبل لو فوابيه . لا يكف المؤلف عن طلب التوقف عن المقارنة بين دومييه وبلزاك ، مثيراً أناساً كثيرين : « كم قرأتهم يقرنون بين اسمي دومييه وبلزاك . يخيل لي أن التوافق بينهما مصطنع ... الانسانية لدى بلزاك انسانية ، يظهر الواقع في جوانبه المختلفة . دومييه لا يتناول سوى القبيح ، والحماقة ، والنفاق . « ومن هنا فإن لدى دومييه تكون الموضوعات بذاتها بعيدة عن الأصل الحقيقي » . وعموماً إذا صدقنا لوفوابيه ، فإن بلزاك ودومييه هما مثل الفيل والضئيل .

وليس هذا فقط . فالفنان عدا عن انه محروم من سرعة البديهة هو يستوعب بجهد : « يجب ان يلوك الموضوع » قبـل أن يستوعبه . « دومييه غير متمكن من الافكار ، ويبدو غير مؤهل لاكتسابها . . . دومييه غير مثقف، لا يستوعب لدى القراءة . . . دومييه محروم من الأفكار . . . دومييه روح فقيرة ــ وهذه الأشياء التي ما عادت تقال في زمننا ، كانت مشهورة جداً في زمن الاتيليبهات ، وهيئات التحرير ودور النشر . » . يلح لوفوابيه على القول إن الأمر متعلق بأحمق دائري ، لكننا محتاجون إلى الوقائع كي نصل إلى ذلك بانفسنا .

في ما يخص الجوانب الأخرى من الطبع يلحظ المؤلف بنبل انـه لا يجوز ان نعير كبير اهمية إلى دناءاته الصغيرة وسفالاته « ولا الـى مظاهر « الحماقة » المعروفة ، وفي الأحوال كلها ليس لدى دومييه طيبة ولا نبل . بل على العكس . ويرى لوفوابيه أن « تتعامل مع الأفعال ، الكلمات ، وسلوك القريب بمنظومة واحدة من التفسير الرافض ، فذلك ليس ابداً من فطرة الروح السامية . « وكي يظهر أنه مثل هذه الروح تماماً يبدأ الشارح ــ المحامي يتضايق من ان البلاطة التي فوق قبر دومييه قد حفرت عليها كلمتا «مواطن كبير» . وحين يفطن إلى أن هاتين الكلمتين قد وردتا هنا « بسبب الايقاع وحده » يستعيد لوفوابيه طمأنينته .

وكما يبدو فإن المناورات المماثلة تطول كثيراً . . تطول حتى تشمل نصاً كاملا من (٨٨) صفحة في حين ان الموضوع المعلن في العنوان يحدد أكثر ما يحدد في قسم الالبوم وفي الملحوظات بشأنه . إنه لعبث حقاً ، لكنه لا يخلو من منطق . فالسيد المحامي في الحقيقـة عاجز عن أن يناقش سخرية دومييه الموجهة ضد المحامين . إنه يرضى باعلامنا انهم « انفسهم يعرفون نقاط ضعفهم ، وتناقضاتهم والجوانب المضحكة فيهم أفضل من دومييه . » وفي عجزه عن أن ينكر الحقائق المرة التي يوردها الفنان ، يحاول لوفوابيه ــ طبيعيا ومن غير مماحكات ــ أن يقوض سمعة الفنان . وإنه لطموح لا امل وراءه بل إنه لا يدل الا على أن دومييه لا يزال حتى اليوم يقلق خصومه .

قصر العدل هو فعلا احد حصون السلطة البرجوازية الرئيسة . والقوانين التي تصورها البرجوازية لا تدافع فقط ، بل تدمر ، لكن « بنظام قانوني » وطبقاً لمصالح أولئك الذين يستطيعون أن يدفعوا الثمن الأعلى ، أي أولئك الأكثر تبرجزاً من خصومهم . دومييه بعد أن فضح الدور غير النظيف للحقوقيين في العمليات السياسية ، يكشف لنا الآن عدم نظافة الأسلوب القضائي نفسه . لكن النتاجات التي وضعها الفنان في هذا الموضوع ليست سلوكيات صرف كما يرى كل الباحثين تقريباً . لو فواليه الذي ليست لديه معرفة بالفن لكنه يفهم المسائل القانونية أفضل كثيراً من نقدة الفن ، يستخلص جيداً ، أن هذه الأعمال ذات مغزى سياسي .

« أناس العدالة » مع الأخريات المماثلات لها موضوعاً من الأعمال الليتوغرافية والمائية واللوحات الزيتية هي مثال على قدرة دومييه على توليف فكرة سياسية ، وتعميم إجتماعي ، وإيمان سلوكي ، وترصيف نفساني في صورة تشكيلية شاملة فاتنة التجسيد . هذا التوليف ليس نتيجة لنشاط ذهني بل لحدة نظر إبداعية ، لأن الظواهر نفسها متعددة الجوانب والأمر متعلق بالجهة التي نراها منها وبأي امتلاء سندركها . حتى لو كانت لنا أوهام في ما يخص الحق البرجوازي والخلق فلن يبقى منها شيء بعد تصفحنا لهذه الأعمال . يهدم دومييه تصورنا كله حول أخلاق العدالة البرجوازية ، ويصور في الوقت نفسه الآلية الخفية لمجتمع ، وخصوصية السلوك ، التشويه البشري لفئة ما ، والعلاقات متعددة الوجوه لهذه الفئة مع ضحاياها ، وفرادة الأبطال التي لا تتكرر ـ سواء كانوا متهمين أو متهمين ، منتصرين أو متحملين .

غنى المادة الحيوية يحدد واقعياً تلوينات الموقف التوليفي . جان لاران ـ واحد من قلة من المؤلفين في الزمن الأحدث ، الذين يظهرون معارف وطيدة واحساساً جيداً بأعمال دومييه الغرافيكية ـ كما يخيل لي يبسط الأمور كثيراً حين كتب : «دومييه لا يضع قفازين ـ هو لا يتقن التعبير بنصف كلمة أو بنصف صوت . حين يوجه استثنائياً نحو

المأساوي ، يجب أن يصل إلى الارتعاش . حين يحافظ على دوره كمؤلف مرح يصل إلى الضحك الصريح . « لكن الحقيقة سرعان ما تبدو في اتجاه معاكس : تلوينات التقويم لدى دوميه تنتشر على مقام واسع جداً إنها مؤلفة بتلوينات الموقف العاطفية ، وهذا يبدو جليا في السلسلة الواخزة مأخوذة بمجملها وهي « أناس العدالة » هنا يمزح الفنان ويسخر من جهة ثم يصل الى الضحك الكاوي ، أو التعرية الفظة ومن ثم يعبر عن الألم والتعاطف مع اليتيم والأرملة ، ومع البشر الصغار المسحوقين في وقت واحد من قبل الفقر ومراقبي النظام .

في احد اعماله الليتوغرافية نرى المحامي والمنظف يقفان في قاعة المحكمة الفارغة يستنشقان السعوط . على وجيهيهما يتراقص نصفا ابتسامتين راضيتين .

يقول المستخدم : إن لدينا اليوم عرضاً تمثيلياً كبيراً يا سيد غالوشيه .

ويجيب المحامي : فليأخذه الشيطان ، هكذا أفكر ... قتل بزخرف بالإكراه ...

هذه الصورة الغرافيكية كان في الامكان أن تصير ، بمعنى ما ، مدخلاً الى السلسلة كلها . لا لأن العرض مرتبطة بالقتل ، بل لأنها كلها عروض أكبر أو أصغر . إنها مسرحية أبدية يتعلق مصير المشاركين فيها بالدور الموكل اليهم وبالأسلوب الذي يتبعونه .

ومنطقي أن يمثل الواقع بين القضاة والحاكمين ، لكن الشخصيات الرئيسية في الواقع ليست هؤلاء ولا اولئك ، بل هم المحامون الذين يتعلق بهم إلى حد بعيد الموقف الذي سيتخذه القضاة من الحاكمين . مهمة المحامين تبدو وكأنها المساعدة على إيضاح الحقيقة وإحقاق الحق ، لكنها في مجتمع مقام على المصلحة الشخصية لا يمكن أن تكون أكثر من صراع مصالح . لكن ـ مصالح من ؟ في أحد الأعمال الليتوغرافية إلى يمين

المستوى الأول يصور بروفيل المدافع ، الذي يشير بإيماءة غضب إلى اليسار نحو محامي الخصم فيعريه بدهاء . الإيماءة ، الوجه الملتوي انفعالا ، وربما كانت الكلمات تعبر تلقائيا عن السخط ، حتى أن القضاة الخاملين في المستوى الخلفي يبدون مهتمين . يبدو المدافع بجلاء مقتنعاً عميق الإقتناع بعدالة قضيته . التوضيح في الأسفل يؤكد ذلك لكن بتلوين آخر : « أحد المحامين ، يبدو مقتنعا بصدق ... أن زبونه سيكافئه جيداً » .

في هذا الطقس الأبدي يساعد المدافعون المدعين على أن يقوموا بأدوارهم وفق القواعد المتعارف عليها وغير المكتوبة . في العمل الليتوغرافي في « محكمة العالم » يقدم لنا المحامي وهو يهمس لزبونه في حين يلقي المتهم كلمته :

ـ دعهم يقولوا شيئاً قبيحاً فيك .. دعهم .. على الفور بعدئذ ساشتم عائلة خصمك كلها ...

يبدو للنظرة الأولى أن مصالح المحامي ومصالح الزبون متطابقة لكن هذا لا يعني أنها متطابقة تماماً وإلى الأبد . في « المحامون والمتألمون » يغمغم المدافع وهو يفتش في مفكرته :

ـ القضية تتقدم ، القضية تتقدم ...

ويجيب المتألم : ـ انتم تكررون لي ذلك منذ اربع سنوات ... فإذا كانت القضية ستتقدم طويلا بالطريقة ذاتها ، فلن تبقى لدي احذية لاتابعها .

من فضول الكلام أن نقول ، إذا وصلت القضية إلى آخرها فإن ذلك لا يكون ، دائماً ، في صالح الزبون .. وفي النهاية ، إذ سيوجد رابحون ، فلا بد من أن يوجد خاسرون . في هذه السلسلة الطويلة

سنصادف غير مرة صورة أم باكية أو محطمة ، تقود طفلها بعد نهاية المحاكمة .

العلاقات بين المحامين هي حتماً عدائية ، لكنها كذلك في أثناء العرض فقط . في اللوحة المائية « نهاية الجلسة » صورة لمحاميين ، أحدهما يكمل جمع أوراقه في حين أكمل جمعها الآخر . إنهما يتبادلان النظرات قبل أن يفترقا ، وهي نظرات استفزازية من متنافسين ، لكنها مرافقة بابتسامة شريكين . في عمل ليتوغرافي آخر يستنشقان السعوط في الدهليز وهما في أفضل مزاج ..

يقول أحدهما مبتسماً : دبّرتك جيداً .

ويقول الثاني : — وأنا قلت أشياء شديدة المضايقة .

— كنا مدهشين .

— ورائعين . لكن الناس في القصر يستطيعون أن يتخاصموا اصطناعياً ، وأن يتشاتموا ، من غير أن يغتاظوا .

في عمل غرافيكي تال يدور الحديث بين الزميلين قبل بداية الجلسة. يقول أحدهما ناصحاً :

— لا تنس أن تعارضني . أنا بدوري سأعارضك ... وهكذا نجعل الزبونين يدفعان لنا إضافياً على الحجج الجديدة .

وعموماً ، تقوم هذه الصداقة الجديدة فوق ظهر الزبائن الذين لا يندر أن يدفعوا ثمنها غالياً جداً . في عمل ليتوغرافي آخر وفي حديث آخر تستبدل ردود الفعل :

وأخيراً توصلنا الى التفريق بين الزوجين .

ـ كان الوقت قد تأخر : حرثتهما الدعوى كليهما .

دور القضاة في العرض يذكر إلى حد ما بدور الملوك في المسرحيات الكلاسيكية . مع انهم الأعلى مرتبة فإن ظهورهم حماسي جداً ... يرى احد الهجائيين من ذلك الزمن أن « القاضي ، كي يحترس من إيعازات المحامين وألاعيبهم ، فإنه لا يصغي إليهم إلا نادراً ، فهو يقع في السبات عامداً ، وهو ما يمكن أن يدعى نوم العادل » . مثل هذه تماماً حال قضاة دوميه ، الذين يبدون ضجرين أو يهومون نعاساً من غير أن يتخلوا عن مظاهر جدارتهم . وقد تزنق التهويمة حتى رئيس المحكمة ، مع أنه وفق القاعدة يتابع جزئياً مجرى الأمور . في أحد الأعمال الليتوغرافية من « اناس العدالة » يصيح المحامي منفعلاً :

ـ اجل ، يريدون أن يسرقوا هذا اليتيم ، الذي لا أصر على أنه شاب ، فهو في السابعة والخمسين من عمره ، لكن هذا لا يمنع أن يكون يتيماً . ومع ذلك فأنا مطمئن ، أيها السادة ، إذ أن عيون العدالة مفتوحة دائماً على المجرمين والمحتالين .

ويا للأسف ، عيون العدالة الآن مغمضة تماماً في ما يخص القضاة الثلاثة النائمين وراء المنصة ، واحدهم قد فتح فمه ، وربما كان يشخر .

لا تنتفي الحالات التي يتنبه فيها كهنة العدالة من خمولهم ، ويهتمون فجاءة بالقضية . تلك هي الحال في المائية «أمام الأبواب المغلقة» . محتمل أن الدعوى متعلقة بالاغتصاب ، إذ أمام المنصة تقف فتاة ، تكاد تكون طفلة ، مدعوة الى حكاية ما حدث بدقة وكيف حدث . القضاة يتابعون الضحية بانتباه غير شديد ، ويكاد الرئيس يوصوص من مقعده كي يسمع على نحو أفضل كلمات الفتاة المتعلقة ببعض التفاصيل اللذيذة . وإنه لرد فعل إنساني مع أن بواعثه خاصة جداً .

ثمة في هذه اللعبة المبتذلة والوقحة مكان لكل شيء ما عدا العدالة . ولهذا فأي أفق هنا ، للرياء ، والكذب ، والنذالة ، وعدم الحياء ،

والفجور ، الموتيفات ، الأبطال المتحركون ليس ثمة ما يجمعها . الباعث الاول على توكيد الحقيقة ، والفروق بين الجاني والمدافع عنه تكاد تختفي. المحامي الخارج تواً من زنزانة السجن ، حيث أوقف زبونه : يؤكد : « يبدو أن فتاي شرير كبير فعلاً . . هذا أفضل . . إذا نجحت في تبرئته، فيا للشرف لي . » أمام مثل هذه الوقاحة يبدأ الانسان يفقد التصور الدقيق للحد الذي عنده ينتهي دور المحامي ويبدأ دور المشارك في الجريمة .

ففي سعيهم وراء الحصول على كسب ، وكي يتألقوا في القاعة ، وكي يشتموا الجانب الخصم ، وكي يلبسوا الباطل لبوس الحق وبالعكس ، يصل بعض الممثلين الى التفنن . في المائية « المدافع » يبدو المحامي مثاراً بانفعال روحي ، حتى لتدمع عيناه . يمد نحو المحكمة ، وهو يحملق ، وجهاً تقنع بقناع تراجيدي ، ويشير بكلتا يديه الى الوراء ، الى زبونته التي تبتسم راضية ، والتي يكون طهرها قد وطئ ، والتي يبدو جلياً أنها منذ زمن بعيد لم تتعامل مع شيء اسمه الطهارة . وفي مائية « التبرئة » يقع المدافع في مثل هذا الخبال ، حتى أن محامي الخصم راح يتابعه مبدياً الاستحسان . وهكذا ترتفع المداهنة الى فن رفيع ، متجاوزة المتناقضات : يعيش المرائي اللعبة ، ويبدأ هو نفسه يصدق ، ونوشك نحن أيضا أن نصدقه ، ويصبح الحد بين الحقيقة والكذب عكراً في هذا العالم ، حيث ، كأنما كل شيء كذب . هنا كل واحد يلعب دوره ، بارادته أو مرغما ـ المدينون والمدانون ، القضاة والمحامون ، الشهود وشهود الزور . الشيء الوحيد الذي يبقى غير مرئي هو الشخص الرئيس ـ المخرج ؛ المرتبة العليا من السلطة ، التي تحتمل « بازار » الشرف هذا وتلملم أقسامه .

وها هوذا « البازار » يختتم . في مائية « بعد المحاكمة » يخرج الجمهور من الصالات الى الدهاليز ، ونراقب جشد المشتكين والمحامين.

نميز سيدين في وشاحين أسودين ، كانا قبل قليل يتزاجران ، وهما الآن يتبادلان الرأي بهدوء ، ونرى أماً باكية تقود طفلها ، وسيداً سميناً له هيئة المنتصر الراضي ــ الضوضاء الابدية تختتم اليوم كي تبدأ غداً من جديد (« عرض كبير ، يا سيد غاليوشيه . ») وسيكون فيها دائماً محتالون منتصرون ، وضحايا ساذجة ، وأناس ، ينظرون غير مبالين بهؤلاء وأولئك .

الفرق بين الشرح الغرافيكي والتصويري لهذه المناظر قديبدو غير ذي معنى للنظرة الأولى ، ويرفض بعض المؤلفين ، مباشرة ، أن يروه . آخرون ، على العكس ، يؤكدون أنه رئيسي ، وأن دوميه في تصويره قد تخلى عن دور المعري ، كي يكشف الدراما الانسانية الموضوعية . وهذه الأعمال الإبداعية في نظر لوفوابيه « ليست أعمالاً ساخرة » ، « أما هرم ، واستكان ، وأكسبته الحياة حكمة ، فشرع آخر الأمر يفكر دوميه باستقلال ، وقد أدرك عظمة أولئك الذين يسعون ، عن صواب أو خطأ ، لكنهم يسعون الى خدمة الحق والعدل ؟ » يرى لوفوابيه أن الجواب عن هذا السؤال لا يمكن أن يكون غير إيجابي .

أوهام فارغة .. فدوميه لم ينتظر الى أن يهرم كي يبدأ « يفكر تفكيراً مستقلاً » ولم يكسر تقدم السن نظراته . فثمة بين أعمال المعلم الإبداعية الغرافيكية والتصويرية في الواقع فروق ، لكنها ، قطعاً ، ليست هناك حيث تصور لوفوابيه أنه اكتشفها . وأكثر من ذلك ، إنها أكثر جدية ، فمائيات ولوحات دوميه تصير أكثر جدية من حيث هي اتهام ، وقد تحررت مما هو غير ضروري غالباً وليس نادراً تخلصها من النصوص السطحية ، التي كانت تصاحب الأعمال الليتوغرافية .

يسوق لوفوابيه غير قليل من الأدلة كي يثبت أن دوميه ليس مؤلف تلك النصوص . السيد المحامي ليس فطناً جداً كي يحسب حساباً لكونه لن يعزي المعلم بهذا ، بل هو يقدم له خدمة . لوفوابيه ،

لم يكتشف أمريكا طبعاً . لقد كتب ما قراه هنا وهناك لا اكثر . ولأن المسألة لا تخص « اناس العدالة » وحدهم بل عمل الفنان في ميدان الليتوغرافيا ، فمن المناسب أن نحدد ، فاذا كان قسم من الشروح موضوعاً من قبل دومييه فإن اكثرها مؤلف من قبل أناس غيره . والفرق بين هذه وتلك صار واضحاً جداً بعد دراسة دقيقة لتلك النتاجات الوافرة . شروح دومييه موجزة ومحددة ومناسبة تماماً لفكرة الصورة. أما تلك التي وضعها مختلف العاملين في التحرير ، فهي ، على العكس من ذلك ، كثيرة الكلمات ، في أغلب الأحيان ، وهي أحياناً مناقضة للصورة ، هذا إذا لم نذكر انها ليست خفيفة الظل دائماً .

ومن الطبيعي أن تبقى مسألة التأليف مسألة ظنون ، لكن في ما يتعلق بنجاح الشرح أو عدم نجاحه فلا مكان للظن . في عمل ليتوغرافي نرى محامياً يخطب وراء موكليه ـ امرأة ضئيلة متواضعة وطفل . يقول النص : « هو يدافع عن اليتيم والأرملة ، عدا إذا هاجم الأرملة واليتيم . » نحن نقبل الشرح من غير اعتراض لأنه يتجاوب من حيث المعنى مع الصورة الليتوغرافية ويؤكد انعدام مبدئية المحامي التام . في عمل ليتوغرافي آخر نرى من جديد الأم والطفل وقد خرجا من قاعة المحكمة يرافقهما محاميهما . الأم تبكي وهي تكاد تخفي وجهها بمنديل يدوي ، في حين يندفع المحامي راضياً وهو يقول : « صحيح أنك خسرت الدعوى . . لكنك شعرت بكثير من الرضى وأنت تستمعين الى خطابي . » فالمحامي راض عن نفسه ، ويبدو ذلك من الصورة . لكن الصورة لا تدل على أن المحامي يتكلم ، وليست مؤهلة لأن توحي بمثل رد الفعل المزيف ذاك ، من غير ان نضيف ، أنها تعبر ببلاغة كافية ، ولا تحتاج الى إيضاحات . المرأة محطمة ، لأن حصيلة الدعوى تعني كارثة لها . المحامي سعيد لأنه ضمن اجره . وماذا اكثر . وقد قال دومييه : « الشرح غير نافع . » إذا لم تقل لكم صورتي شيئاً ، فهذا

يعني أنها رديئة. لن يجعلها الشرح افضل . إذا كانت الصورة جيدة فسوف تفهمونها ، وحينئذ ما الحاجة الى الشرح ؟

نتاجات دوميه مفهومة دائماً ولا تحتاج إلى إضافات كلامية . وهو ليس لديه ادعاءات لفظية ساذجة ليقدم كنايات معقدة ، كما هي الحال في « محترف » كوربيه . وعلى الضد من « الموضات » الرائجة حينئذ لم يشعر دوميه بانجذاب خاص إلى الكنايات وكان يلجأ اليها في الحالات القصوى ، حيث يكون عليه أن يصور ما لا يمكن تصويره بطريقة اخرى من المجردات مثل الحرب ، والسلام ، الملكية ، الجمهورية ، أوروبا ، العالم ، المطبوعات .. الخ . وحتى في هذه الأحوال يكون التشخيص والتعبيرية قائمين ، وتكون توريات المعلم مقبولة من أجيال الساخرين وهي تستخدم حتى أيامنا .

مباشرة الايحاء وصرامته لدى دوميه ليسا نتيجة للبدائية ، بل لوضوح الفكرة ، بما فيها الفكرة التشكيلية ، ولحسن اختيار المنظر ولحسن تنظيمه ، وخلوه من كل التفاصيل الغامضة أو التي تجتذب الاهتمام . هذا لا يعني ، قطعاً ، أن التغلغل الى المغزى يتم آلياً حتماً ومن غير أي جهد عقلي من قبل المشاهد . وهنا يكون الفهم السطحي أو عدم الفهم الكامل ، غير قائمين تماماً لدى الناقد المتخصص . لو فوابيه ليس كذلك ، ومن هنا فليس ثمة ما ندهش له . يؤكد أمام عمل مثل « غفران » ومن غير أن يرف له جفن أن « هذه اللوحة ليست نتاجاً ساخراً » . فينتوري الذي يفهم أكثر كثيراً من محام يكتفي بملحوظة عامة : « ترابط الأضواء هنا يكوّن عالماً كاملاً للعدالة الإلهية القصية وللواقع الانساني القريب ، مما يمكن أن تفهمونه كما تحبون . وفي الحقيقة فإن مغزى الصورة واضح وضوحاً كافياً للنظرة المتانية ، ولا يحتاج إلى مثل هذه التقويمات الضبابية ، واقل من ذلك ، إلى أن يوجد الشك بخصوص إيقاعها الساخر .

المصور هو القسم الأمامي من قاعة المحكمة . المحاكمة ، على ما يبدو جدّية ، كأنما نحن لسنا في محكمة عامة بل في محكمة جنائية : المتهم وراء حاجز عالٍ يحرسه شرطي .. وأما المدافعون فأمامه ــ في الجهة اليمنى من اللوحة ــ وهما اثنان. إلى يسار ثلاثة قضاة ، فوق رؤوسهم، وفق تقاليد تلك الأيام ، علقت صورة الصليب . انتباهنا يتركز تلقائياً على أحد المحامين وهو واقف يتلو حججه . والحجج كما يبدو ، تشمل المدافع أيضاً، وقد استنفد كل براهينه فقرر اللجوء إلى الأشجى: يستند بيسراه إلى المنضدة ، وبإيماءة بليغة يشير بيمناه إلى الصليب ويتوجه بكلامه إلى القضاة « فلنغفر كما غفر » . هذه الايماءة مفتاح لمغزى المنظر، وهي أيضاً مفتاح لموقف الفنان الساخر . فهل يمكن ابتكار ما هو أكثر اضحاكاً من هذا النداء باسم المسيح الذي نسيه الجميع ، في هذه الوحشية القاتمة ، حيث لا مكان للمشاعر الانسانية ولا للغفران .

مؤلفون مثل لو فوابيه يطلعوننا على من قدّم فكرة هذه اللوحة وعلى وعلى المئات سواها من أمثال هذه المناسبات الجميلة، التي نصادفها عند دومييه ، هذا الانسان ، « غير المزود بالأفكار وغير المؤهل لامتلاكها » .. وفي مثل هذه الحال ، نضطر ، شئنا أم أبينا ، إلى أن نتقبل ، على الأقل كفرضية ، أن دومييه قد وصل بنفسه إلى الفكرة ، وأنه هو الذي جسّدها ، وشئنا ، أيضاً ، أم أبينا ، يكون علينا أن نقبل أنه جسدها ليس على نحو رديء تماماً .

لقد أخبرنا فينتوري أن الوجوه في هذه اللوحة « ليست سوى بقع مضيئة » . إنها بقع مضيئة حقاً ، لسبب بسيط هو انها منظور إليها من مثل هذه المسافة ، فلا نستطيع أن نحصي الشعرات على الرؤوس، الأمر الذي يتجنب دومييه فعله ، حتى حين ينظر إلى النموذج (الموديل) من قرب . بقع مضيئة لانها قائمة وسط محيط من الغبش الرمادي ، وقد بنيت وصيغت هكذا كي نشعر لا بالبنية التشريحية وحدها ، بل كي تلتقط تعبير الهيئة، تعبير الإنتباه الشديد الذي استدعاه ختام الخطبة.

الموقف الساخر من قبل المعلم كامن في السر ،لا يدمر درامية المنظر، فالمشهد ، هو درامي فعلاً : في هذه اللحظة يتقرر مصير إنسان ، جيد أو سيىء ، إنه ذلك الانسان المصور هناك كشيء لا اهمية له ، إلى جانب الحد ، والذي ، مع ذلك ، قد تسبب في كل هذا الاحتفاء الجهم .طابع المشهد الجهم هذا مع كل إضحاكه مؤكد بلون رمادي أصم ضارب إلى البني ، وقد صور وسطه عبيد سود ، وخضرة الجوخ الحائلة فوق المنضدة، والصليب الدقيق في شبه الظلام، بلونه البنفسجي وبقع الوجوه المضيئة ، والصديرات ، وطرقات تلك اليد الداعية بقوة ، الموجهة نحو صورة المسيح جاذبة النظر وكأنها مركز التوليفة .

ليس نادراً أن يختلف تصوير دومييه عن حفره بسبب من سعيه إلى بناء جو نفساني (بسيكولوجي) مجسد بالإمكانات التشكيلية للون مصداقية مختلفة وخاصة للنماذج ، وللظرف ، وللأحوال العاطفية . هذا قطعاً ، لا يعني أن أعمال الفنان الليتوغرافية شيء أدنى مستوى من تصويره ، بل أن الأمر متعلق بنوعين مختلفين لهما إمكانات مختلفة ومهمات مختلفة . هذه الإختلافات جلية خصوصاً في النتاجات ذات الموضوعات المتطابقة . في أحد الأعمال الغرافيكية يلتفت المحامي نحو المحكوم عليها الجالسة خلفه كي يهمس لها :

ـ هو ذا الإتهام يقول فيك اشياء مزعجة جداً .. تظاهري بأنك تبكين ولو بعين واحدة على الأقل ... هذا يؤثر دائماً تأثيراً جيداً ...

حتى لو تركنا جانباً الشرح ، الذي قد لا يكون عائداً الى دومييه ، فإن العمل الليتوغرافي يمثل تلقائيا مسودة لمصير ، فالمحامي ينصح موكله المتهالك ، إذا صح ان نحكم من إجفاله ، أمام هجمات الإتهام على ساقين لا تحملانه . اللوحة المائية « في المحكمة الجزائية » نجد من النظرة الأولى تكراراً للموضوع ذاته ، لولا بعض التغييرات الطفيفة في طريقة المعالجة التي تعطي رنيناً مختلفاً تماماً : الهزل مصور في دراما .

شرح التجاوز هنا منقول عن توصيف أكثر موضوعية . صورة المحامي كهيئة ، وتمظهر ، وإيماءة صارت موجبة وجادة . الوضع نفسه نفسه جاد ، لا يظهر ذلك من شكل الشرطي الواقف وراء المتهم فحسب ، بل أيضاً من التوتر في وجه المدعى عليه ، المنحني أمام الحاجز ، كي يسمع نصائح المحامي شبه المهموسة . هذا التوتر يصير ملموساً في التعارض بين وجه الشخوص المضاءة والصالة الظليلة المغبشة ، التي في ظلالها وعيد مصلت . صورة المحامي الفجة ، وإيماءة يده المتحفظة تقولان بوضوح إن القضية قد وصلت الى اللحظة الحاسمة التي قد تتعلق بها حياة المتهم .

فينتوري يوضح بسذاجة الرنين الساخر للنتاجات المعروفة بأن « نفوره من الناس الذين سببوا الشقاء له في شبابه قد أعاقه (دوميه) عن أن يراعي المسافة الواقعية الضرورية في الفن » . مثل هذا الاستنتاج يستدعي أن نلقي أولاً خارج الفن كل أعمال المعلم الليتوغرافية تقريباً ؛ وان نهمل ، ثانياً ، الحقائق ، وذلك ، إذ في ما يخص المسافة ــ من حيث هي زمن ومن حيث هي علاقة ــ يوضع الكثير من نتاجات دوميه الساخرة في موازاة أعماله التصويرية غير الساخرة . والأكثر واقعية هو أن شرح الفنان معقد جداً ومتعدد المستويات ، حيث أن ما يظنه أناس مثل فينتوري ، سخرية خالصة ، أبعد من أن يكون مجرد سخرية، وما ينسبونه الى الفن «الجاد» لا يندر أن يحتوي على عنصر سخرية. قوة دوميه المصور في تركه السخرية وفي اقامته المسافة « تجاه الواقع ، لكن في عكسها بعدسة أخرى . في هذه النتاجات تكتسب النماذج ، والأشياء ، والحالة حساسية مختلفة ، يتجسد فيها الفضاء المعادي في تلك الممرات والصالات القانطة ، والهواء الراكد ، والضوء البارد ، والظلال الثقيلة التي تحوم فيها مثل طيور خاطفة مفترسة ، شخوص في أردية سود ، في حين ينتظر على الدكك وقرب الجدران ضحاياهم قلقين خائفين .

بعض الدراسين الذين لا يستطيعون التوغل من جهة جانب الموضوع الصرف للنتاجات يلقون المتاعب من « نزوة » المعلم في أن يعمل بمادة مختلفة . في هذه الحال يكون من الأسهل حسم مسألة نحته . الذي يصمت عنه ببساطة أو يذكر بعبارة واحدة . وهذه المسألة تستحق دراسة جادة وموسعة . إن كاتالوغ موريس غوبين المتين كان في الإمكان أن يصلح أساساً يوحي بالأمل بمثل هذه الدراسة ، لا أن يتم العبور به مثل غوبين مع الاكتفاء بالوصف وإثبات هوية النتاجات ، من غير أن يتم السعي الى إيفاء كل المسائل الفكرية والتشكيلية المتعلقة بها حقها .

ومع أن كاتالوغ غوبين قد نشر منذ عام ١٩٥٢ فإن الاختلاط بشأن نحت دومييه مازال قائماً حتى أيامنا . فحتى الآن لم تخرج من التداول الأساطير المضحكة حول أن المبالغات في التماثيل النصفية تمثل مشاريع مصنوعة على الطبيعة ، ولهدف وحيد هو أن تكون مادة للأعمال الليتوغرافية . وثمة من لايزال يكتب حول دانتان الشاب (١٨٠٠ — ١٨٦٩) وأنه « صنع جنساً جديداً تماماً » وأنه « ابتكر الكاريكاتير النحتي » (بينزنت) مع أن الأحق بهذا الإعتراف بالفضل هو دومييه ، وليس دانتان سوى مقلد له . واخيرا مازال تشكيل المعلم كله ينمى إلى جو المبالغة ، مع أن نتاجات مرموقة مثل « مهاجرون » و « الغسالة » و « صورة شخصية » يصعب إدراجها في عداد المبالغات .

لكن الدارسين يلاقون صعوبات كبرى أمام تصوير الفنان . فمن الصعب تجاوزه بعبارة واحدة بعد أن احتل مكانا في المتاحف الكبرى ومن الصعب اعتباره هواية عارضة مادامت تمثله عشرات الأعمال المرموقة . في المعرض الذي اعده أصدقاء دومييه عام ١٨٧٨ قبل وفاته عرض ٩٤ عملاً تصويرياً ، لكن أعماله هي قرابة ١٥٠ عملاً ، من غير أن نتكلم على العديد من المائيات التي اعتبرها بعض المؤلفين من الأعمال التصويرية ، واعتبرها آخرون من الأعمال الغرافيكية .

بعض الدارسين مقتنع جداً ، بأن تصوير المعلم مختلف تمام الاختلاف عن ليتوغرافه . كتب فرانسوا فوسكا : « لدى دومييه لا يتشابه الرسم والتصوير . الرسام دومييه يتطور ويظهر سماته ، وعلى العكس من ذلك ينكمش المصور ويطوق » . « عند دومييه شخوص المصور لاتشبه شخوص الليتوغرافي » .

ومثل ذلك أيضا موقف بيير كابان . لقد كتب حول ليتوغراف الفنان وتصويره : « الأول هو سلاحه ضد السلطة ، والمجتمع ، والمحابين ، الخ . وهو في الثاني يجسد إبداعاً مستقلاً » . مستقل عمن ومم ؟ مستقل بجلاء عن المسائل الاجتماعية كلها ، تلك التي تميز عمله الغرافيكي . ومثل هذا هو استنتاج موريس رينال ، فهو مقتنع بأن تصوير دومييه « ليس فيه سخرية » : الفنان لا يسعى إلا إلى التعبير الواضح الحي المبسط عن الطبع » . المبسط والحي في وقت واحد ... لكن فلنبتعد عن الصغائر ...

إن محاولة قطع إنسان إلى اثنين هو عقوبة قبل كل شيء لكنه ليس نقداً فنياً . والسعي إلى إقامة حاجز بين دومييه الليتوغرافي ودومييه المصور يشهد من بين مايشهد عليه ، على عدم فهم عملية الإبداع كشيء كامل وعضوي .

بين غرافيك المعلم وتصويره ثمة ، فعلاً ، فروق محددة ، ولولاها لكان من الصعب أن نفسر لماذا يصبر الليتوغرافي من أجل أن يقدم تصويراً ، أيضاً ، لم يكن احد يقدره في ذلك الزمن . هذه الفروق ، ونقولها بفظاظة ، يمكن أن تكتشف على ثلاث مستويات مختلفة ـ فرادتها في الرؤية الفنية، وفي التفسير وفي التجسيد . لكن أن تجعل هذه الفروق مطلقة ، كما يفعل غير قليل من المؤلفين ، فإنه عدم اقرار بالقرابة العميقة بين كوميديات شكسبير وبين مآسيه أو بين « أنف » لغوغول وبين « المعطف » .

فئة أخرى من النقاد تقدم لنا نوعاً آخر من اللا حقائق ، إذ تجادل، تقلل أو ترفض صراحة سمات دوميبه التصويرية ، ولا تعترف إلا بنجاحاته كرسام . برنار دوريفال هو ، في المناسبة ، الأعمق معنى إذ يكتب أن التلوين « لا يضيف شيئاً جوهرياً إلى فنه : رسمته التشكيلية تكفي، من أجل أن يصل إلى الأسلوب الكبير لدى روبنس وميكيلانجلو». كلود روجيه ماركس مقتنع بأن دوميبه في التصوير : « يكره رسمته العاصية ... يتعبه اللون أحياناً ... نحن أمام لوحات قماشية ذات قوة تعبيرية مدهشة ، لكنها مسطحة ، والبقية تكون ، غالباً ، في مستوى المسودة .. جمال التذهيبات كله ، جمال القرمزيات ، والترابيات (النغمات) لا يمكن أن تنفذ التنفيذ المرتعش ، المستعجل ، غالباً ، الذي يزيل الانتقالات ويدمر الكلية .» .

أمثال هذه التفسيرات هي مثال النموذج الأكثر بدائية ، والأكثر مضايقة للنقد : يحسب الشارح أن من حقه أن يحيل ذوقه (أذواقه) عىى الفنان وأن يطرح معاييره البائسة لجنس ما كنمط ملزم . يعلن روجيه ماركس بمهابة ، مسلحاً بمثل تلك المعايير ، أن القسم الأكبر من لوحات دوميبه هو غير مكتمل في الواقع ، ويهمل حقيقة أن الفنان قد قدم هذه القماشيات « غير المكتملة » وهذا يعني في نظره ، على الأقل ، أنها قطعاً ، ليست غير مكتملة . وبموجب تلك المعايير ذاتها يستطيع هاو أن يعلل وجود أو غياب « المكاسب » وتدمير « الكلية » لأعمال إبداعية كليتها موضوع نقاش ، فقط من قبل أناس محرومين من الإحساس بالشكل التصويري .

هذه الهواية النفاجة تظهر بمزيد من الإلحاح في كتابة موريس زاكس : « في لوحات دوميبه ، التاريخ محكي جيداً ، لكن هذه النوعية لا تستطيع أن تخفي نقصين كبيرين : يواجه دوميبه صعوبات أمام المادة ــ اللون والزيت . ثم يبحث عن العون في الضوء الظليل ، الذي يغطي عبر تضاده المسألة غير المحسومة .. حين يصور دوميبه فإن مسألة المادة إما

انها لا تعنيه كفاية ، أو أنها تخيفه ... فيندفع نحو الظلال المحببة ، التي ستغطي نقاط ضعفه . » كل جملة في هذه الفقرة تدين مؤلفها بجهل غير مقبول . لوحات دومييه تمثل « رواية للتاريخ » إن هو غير مؤهل لأن يرى أكثر من الأحداث التاريخية . « صعوبات أمام المادة » تصادف كل مبدع ومن وجهة النظر هذه فإن العمل الإبداعي يمثل انتصاراً بصرياً على المادة . أما بشأن توكيد أن المعلم يخفي نقاط ضعفه « بالظلال المحببة » فما هو سوى مزاح ...

لكن زاكس يمضي أبعد من ذلك . هو يرى أن غلطة دومييه هي أنه « يهتم اهتماماً عميقاً بمسألة الانسان » من غير أن يتوغل « في سر المادة، الذي هو سر حقيقي للتصوير . » بسبب هذه العاهة الجذرية فإنه « إذا اختفى تصوير دومييه من تاريخ الفن ، فلن يختفي شيء ، في حين أننا إذا حرمنا من رسومه نكون قد حرمنا من نصب تذكاري » . هذه الكلمات تقال من غير تردد في أحد التماثيل الضخمة في تاريخ التصوير ، والذي وجهة نظره التشكيلية في أساس التصوير الحديث ، وفي أساس فهم المقولة والتعبير اللذين تعلم منهما مؤلفون مثل دوغا ، وفان غوغ ، وسيزان ، وروو .

كتب كارلوزيم : « تصوير دومييه من وجهة نظر تقنية ليست فيه تلك الأصالة القوية التي تميز إبداعه الليتوغرافي ، ولا تبدو عليه بقوة علائم عبقريته العاصفة . لوحاته تنماز دائماً بحجمها الصغير .. لا تصل أبداً إلى ما هو أبعد من مخطط . فرشاته لا تضيف إلى فنه شيئاً جديداً — حتى في اللون .. لوحة ألوانه محدودة ، بل فقيرة ، مثل تلك التي لدى المعلمين الفلمنكيين ... الذين قد اجتذبوه بعمق ... وعموماً فإن « قماشياته تكاد تكون منفذة دائماً تحت تأثير الإملاء الأخرس » للمعلمين الذين اختارهم » . فرشاته ثقيلة ، وسرعان ما تصير فرشاة رسام أكثر مما هي فرشاة مصور .. تقنيته بدائية .. أغلاطه كثيرة العدد . » ثمة هنا وهناك إيقاعات ناجحة متفرقة .. « تدلنا على أي مصور كبير كان يمكن أن يكونه دومييه لو أنه يعرف كيف يصور . » .

وبالمناسبة فإن واقعة إتهام الناقد تقع بكاملها على كاهلـه . أن ينفي أصالة المصور ، وأن يعتبره مقلداً « للمعلمين الذين اختارهم » وأن يشير إلى معلميه الفلمنكيين ، وأن يعتبر لوحة ألوانه « فقيرة » وتقنيته ـ « بدائية » فهذا يعني أنهم يقدمون لنا أحكام جهلة ، يسهل تفنيدها ، وهي لا تستحق مثل هذا الشرف . وإذا كنا قد اقتبسناها ، فليس ، قطعاً ، كي نعنى بها بتفصيل ، بل ببساطة ، كي نظهر اي نقـد كاذب متعسف قد تعرض له دومييه في بلاده .

ومع أن ريمون اسكولييه أكثر حذراً ، نسبياً ، من المؤلفين الذين اقتبسنا منهم ، فإنه لا يذهب بعيداً جداً عنهم حين يكتب : « لأسـباب تقنية صرف من المسموح به أن نفضل مائيات دومييه على تصويره بالزيت والدهان . إنه هنا هو بذاته ، هنا نحسه أكثر تحرراً . » تظهر الممارسة أن كل شيء « مسموح به » لدى نمط ما من النقد . لكن أن نهمل تصوير الفنان « لأسباب تقنية صرف » وأن توضع في المستوى الخلفي روائـع مثل « الغسـالة » و « مهاجرون » و « غفـران » و « دون كيخوت » و « الكثيرات غيرها ، فهذا يؤكد أنه مفضل لأنه مسموح به » وحسب .

النغمة ذاتها من التطفيف ترن في أحكام ريمون كونيا ، الذي يرى أن الفقر إذا لم يكن قد جعل دومييه يتوقف عن انتاج أعمال ليتوغرافية فإنه سيكون منجداً كبيراً للمصور . . . المنشغل بالهموم اليومية ، لقـد أفرد مكاناً غير ذي شأن لعمله كمصور . لو كان « ملاحقاً بأقل مما هو ملاحق به من الضرورات المادية ، وأقـل اهتماماً بدوره الإجتماعي ، لكان بإمكانه أن يترك موهبته التصويرية تتطور ، وأن يعطي نبضاً أصيلاً للفن في زمنه . » لقد أراد أن يصبح مصوراً لكنه لم ينجح . كان بإمكانه أن يطور موهبته التصويرية لكنه لم يطورها . . . كان مفيداً أن يعطي نبضاً أصيلاً للفن لكن فاته القطار . . هذه التخمينات المحبة مدعوة لأن تظهر لنا حسن نوايا الناقد النبيل نحو الفاشل الفقير .

الأدب الذي وضع حول دوميه ليس ، طبعاً ، مكوناً فقط من محاولات كهذه تقلل من قيمته . فينتوري مع أنه ، كما يخيل لنا ، يفسر الأمور قد كتب : « دوميه ينفصل عن الواقع الحقيقي أكثر كثيراً من غويا ، الذي يتجاوز كي يصل إلى أسلوب تصويري أنقى وأشمل » . دوميه لم ينفصل قط عن الواقع ، ولم يتجاوز غويا في أسلوب التصوير، لكن مقارنة فينتوري لا تفتقر إلى الأسس . روبير لوجون الذي عمله خاتمة سعيدة لسيل التصنيفات البدائية والجاهلة ، قد يكون ذهب أبعد قليلاً حين قال : « تدين قماشياته بقوة جاذبيتها السرية للمعارف التي لديه بكل أسرار الظل والضوء ، ولاحساسه الذي لا يخطىء بالألوان . لكن لوجون أبرز بكثير من الصدق بعض السمات المميزة وجدارات دوميه الكبيرة كرسام ، وكمصور ، وخلافاً للحكم التي اقتبسناها سابقاً ، تتقدم مقولة أن « المصور عند دوميه هو شقيق الرسام والليتوغرافي ». ومن ثم ، وفي قطع مع الحكم المقتبسة يقوم ماكسيميليين غوتيه المعلم « كماون جبار » : لا أحد « قبله أو بعده لم يستطع أن يجسد في التصوير هذا القدر من الإنسانية المشروعة والمسيطرة .» قد يكون هذا اعتسافاً . لكنه مقبول أكثر من ثأثأة زاكس ، وفوسكا ، وكلولوريم .

تصوير دوميه ليس شيأ مختلفاً ، مبدئياً ، وأقل من ذلك ، ليس معارضاً لغرافيكه ، ولا هو تنويع بسيط لموتيفات استعملت من قبل في الغرافيك . الغرافيك والتصوير لا ينفصلان ، لكن الفرق بينهما ليس مجرد فرق بالوسائل التعبيرية . وليس صحيحاً أيضاً أن ننسب هذا الفرق كله إلى الجانب الفكري ــ الموضوعائي ، كما يفعل بعض المؤلفين .

حين شرع الفنان في التصوير بانتظام ، كان قد تجاوز الأربعين عاماً وقدم قرابة ألفي عمل ليتوغرافي ، مكرسة لأكثر الأحداث السياسية والحياتية تبايناً ، ما بين كبيرة وصغيرة من أحداث العصر . كل هذه الصور مرتبطة بالإنسان ومصيره ، وهذا المصير المتبوع يوماً بيوم ، لا مناص من أن يبدو متشظياً ، غير منتظم ، ولا يندر أن يكون مستمراً

ومختلطاً مع حوافز مما هو مجسد وسريع الزوال . لقد قاسى المعلم من ضرورة أن يستقيم في هـذا التشوش ، وأن ينسحب من زحـام الانطباعات العابرة الضخم ، ومن ردود الفعل اليومية ، كي يصل إلى الحقيقي ، إلى التعميم ، إلى اظهار الصور والأفكار الدائمة ، التي يحملها في نفسه طوال سنوات مديدة .

غير الواضح هو ، دائماً ، مصدر عذاب للمبدع . لقد تأجل ذلك باستمرار ، والقي باستمرار في الزوايا المعتمة من الشـعور ، وظـل باستمرار يلح على أن يظهـر ، على أن يولد . وراء السنوات الطوال وازدياد حدة انجذاب دوميه إلى التصوير تكمن صلابة ذاك الذي لم يولد . صلابة الموضوعات الهامة ، الطافية والمتغذية فوق حشد العارض إن تصوير المعلم ـ خلافاً لغير القليل من أمور الدرجة الثالثة في عملـه الغرافيكي الضخم ـ هو ريبورتوار للمواضيع الأكثر جوهرية وقربـاً إلى قلبه . إنه يمثل الإنشداد التصويري والتعميمي لتفكيره طـوال سنوات بالإنسان وبالمجتمع .

إن هذا التعميم كان من الممكن ، طبعاً ، أن يعبر عنه عن طريق الغرافيك . وهنا نستند على فرادته الثانية في عمله التصويري . لقد أراد دوميه أن يقول لا الشيء الأكثر مما قالـه والمختلف عما قاله في ليتوغرافه وحسب ، بل أراد أن يعبر عنه بطريقة مختلفة . لماذا ؟ هل لأن لغة الخط والتحولات بين الأسود والأبيض ، أفقر من أن توصل إلى الهدف ؟ لا ، طبعاً . فلو وجد إنسان في ذلك الزمن مؤهل لأن يعبر بلغة الغرافيك عن كل شيء فإن هذا الإنسان هو دوميه تحديداً. لكن دوميه هو مصور كما هو رسام . قد يتدرب على التصوير أو على الغرافيك ، أما على الرؤية فلا . إن التدرب مع غياب الرؤية المتفردة المواتية له هو مهنة سطحية من الصعب أن تمضي بعيداً . الرؤية ، على العكس من ذلك هي موهبة يجب أن نسأل عن وجودها أو غيابها نزوات الطبيعة .

الرؤية التصويرية والرؤية الغرافيكية هما موهبتان مختلفتان مع تقاربهما، لأن كلاً منهما مرتبطة بسمة بصرية خاصة. إن حضور إحداهما وحتى تطورها الكبير لا يعني ، قطعاً ، أننا نحوز الأخرى . كوربيه هو تقانية حقيقيةفي التصوير ، وهو صفر ، تماماً ، في الغرافيك . فنانة غرافيك كبيرة مثل كيتيه كولفيتس لم تشعر بحاجة إلى اللجوء الى التصوير ، وحين لجأ متمكن من الغرافيك إلى التصوير كان تصويره أضعف كثيراً من حفره على الخشب .

ويصادف أحياناً أن توجد هاتان الرؤيتان في مسكن واحد دائم . ولهذا فإن المصور العبقري رمبرانت « أضاع الوقت » في تماثيل الحفر على المعدن الصغيرة ، التي لا يزال المشاهدون حتى اليوم يمرون بها غير مكترثين . وأكثر من ذلك ، يصعب أن نقول أين رمبرانت أكثر عبقرية — في التصوير أم في الغرافيك ، هذا إذا كان يجب ، عموماً ، أن نطرح مثل هذا السؤال المضحك ، مثلما يفعل بعض الدارسين . مثل هذا حدث مع دومييه . فالكثير من المشاهد التي عكسها في ليتوغرافه ، كان قد رآها كمصور أيضا . والكثير من الرؤى التي وافقته قد اتخذت شكلاً تصويرياً .. وطبيعي تماماً هو اندفاعه كي يصورها تصويراً ، لا أن يترجمها الى لغة الغرافيك .

بقدر ما يظهر المصور في رسم دومييه — وهذا ما لحظه بودلير — فإن تصويره يمثل الرسام ، ومعروف جيداً أن الفنان « يرى » ما سوف يصوّر بطرق مختلفة ، وتبعاً لذلك يستعد لصنع عمل ليتوغرافي أسود — أبيض ، أو يبتكر لوحة .

في الإمكان ان نقرأ في عشرات المقالات ، أن دومييه قد عمل بمشقة اعماله الليتوغرافية وأن حبه الحقيقي هو التصوير ، الذي لم يبق له ما يكفي من الوقت . وطبعاً ، ثمة في إبداع المعلم الغرافيكي تكرارات ، وعلائم تعب ، خصوصاً حين كان مضطراً إلى إرضاء أذواق جماعات المحررين والجمهور وأن يصنع مبالغات لبشر صغار برؤوس كبيرة وأجساد

نماذج (مثال) لأن هذا كان يعد مما هو مضحك جداً . لكن مئات الروائع في هذه السلاسل الضخمة من الغرافيك ليست وليدة الضجر، لأن الضجر لا يلد روائع . وإذا كان المعلم قد شعر بمثل ذلك نحو التصوير ، فإن ذلك لم يكن توقاً الى أن يمزج الألوان ، بل رغبة في التعبير عن الاشياء التي لا مكان لها في السخرية . ليس مصادفة أن نتوغل في مائيات دومييه ولوحاته ، في دائرة مواضيع خاصة حتى عندما نلاقي مواضيع سبق ان عرفناها ، أنها معالجة من زاوية نظر مختلفة .

كتب أحد النقدة في حينه أن دومييه وضع غرافيكاته للجمهور . أما تصويره ــ فلنفسه ، ولهذا كان غير مفهوم. الحقيقة، كما ذكرنا ، هي أن الفنان قد أرسل الكثير من لوحاته إلى المعارض وأن لوحاته، قطعاً، ليست غير مفهومة ، إلا إذا رأينا أنها يجب أن تكون ، حتماً ، بسيطة وواضحة المعنى ، مثل الكاريكاتير . يقال بين قوسين إن بساطة العديد من ليتوغرافات دومييه هي بسيطة من حيث المظهر فقط . وليس مصادفة أن الكثير منها قد قوبل بصمت المفسرين، والأخريات فسرت من حيث مواضيعها أساساً، وهذا ، عادة ، لايحتاج إلا إلى القليل من التفسير . وهذه هي الحال حتى مع نتاجات أصيلة مثل « ريو ترانستونن ، ١٥ نيسان ١٨٣٤ ».

السبب في وضع تلك الليتوغرافات التي لاشيء مشترك بينها وبين الكاريكاتير هو سبب واقعي : كصدى لانتفاضة ليون التي اغرقت بالدم، وأقيمت المتاريس في أحياء محددة من باريس . استغل تيير المناسبة ليوجه ضربة معدة سلفاً للجماعات الصغيرة من الثوريين ، فأرسل ضدهم جيشاً قوامه أربعون الف رجل . في شارع ترانسنونن اطلق احدهم النار مساء من منزل يقطنه عمال ، وجرح ضابطاً ما . يظهر جلياً أن مطلق النار قد تسلل بطريقة ما إلى المنزل من المتراس القريب ، لكن ذلك لم يمنع الجنود من أن يدخلوا البناء طابقاً بعد طابق وأن يقتلوا بدم بارد السكان المسالمين بمن فيهم النساء والأطفال .

زويت الحادثة في تنويعات مختلفة من قبل الشارحين . والتنويعات المشهورة موجودة في وصف العمل ، لكنها ليست كثيرة جداً لأن أكثر المؤلفين يكررون ماسبق أن كتبه الآخرون قبلهم . أحياناً تلحظ محاولات لإغناء التفسير ، فتظهر في الأغلب بلاهات . ليس استثناء ، مثلاً ، أن تقرأوا بشأن العامل القتيل ، أن « في هيئته كلها تحس القوة » . (ولماذا ليس ــ النشاط) ، أو أنه إلى الغرفة « تسلل ضوء صباحي غير جسور » (ك.م) أو أن الأب عند سقوطه قد سحق الطفل وخنقه ، أو أن النتاج يرن مثل صرخة غضب ، أما من حيث الموضوع فهي استنتاج موثق ــ الأمر النادر لدى دومييه . أما الأب فلم يخنق طفله ، بل كان قتل مسبقاً من قبل الجنود كما يبدو من جرح طاسة الرأس الدامي . وفي جسد العامل لانشعر بالقوة بل بثقل الموت الرصاصي . أما الضوء المنسلل الى المسكن فما هو غير جسور بل ، على العكس ــ إنه حاد وقاس كالتعرية .

« من بين كلّ الأعمال الشريرة المرتكبة تحت غطاء الليل هذا هو الأخطر . من بين كل الجرائم المخيفة التي سممت بالشرور هواء الصباح، هذا هو الأكثر إثارة للقرف والأقسى . الشمس .. تضيء الغرفة حيث ترتمي المرأة المقتولة .... إذا كان المشهد مخيفاً في غبش ماقبل الفجر ، فكيف يكون الآن مع هذا الضوء الباهر » .

كتبت هذه السطور بعد ثلاثة أعوام من نشر «ريو ترانسنونن» لكنها لاتصف الليتوغرافات . إن تشارلز ديكنس في « أوليفر تويست » بعد أن يحكي لنا عن القتل الوحشي لبستي من قبل سايكس ليلاً، يكشف لنا المنظر المرعش للجريمة في ضوء الصباح . إن الفنان والكاتب قد فهما ، كل بطريقته ، أن المشهد المخيف يبدو أكثر هولاً بقسوته في وضح النهار ، أكثر مما يكون عليه في ظلال الليل القاتمة .

« الإعدام » لغويا ، محاط بظلمات كتيمة ، يشبه الكابوس . « ريو ترانسنونن » في ضوء الصباح البارد واقع فج . فكأنما قد كبح

الانبثاق العاطفي ، محدداً بمكان الشاهد غير المرئي ، وضغط التفجر الكاشف ، موكلاً دور المعري إلى الضوء . يفيض الضوء ساطعاً ، وافراً من اليمين ، لينتزع من الظلام ، من غير ما رحمة ، كمادة اتهام واقعية مخيفة ، كل تفاصيل نشيد الختام المأساوي .

لقد تعامل دومييه وسيتعامل مع نبرات المبالغة ، والتشويه ، حيث يجب أن يظهر ويؤكد شيئاً مختفياً عميقاً وراء واجهة الظاهرة . وهذا ليس ضرورياً . إن القتل الضاري المجاني للناس المسالمين مهول بذاته ، فهل في الإمكان ابتكار شيء أكثر فضحاً من الواقعة ذاتها . وقد ترك الفنان الوقعة تتكلم أمام عيوننا مكشوفة لاترحم من قبل الضوء البارد .

أول ما يجذب نظرنا القسم الأكثر إضاءة من التوليفة ـ السرير المرتفع والجسد الرجولي الممدد قربه . ثم تتحرك عيوننا يساراً ، كي تكتشف في الزاوية المعتمة قر بالباب جسد امرأة . وأخيراً ، بعد أن يعود النظر إلى الوراء في الطرف الأيمن للعمل الإبداعي يظهر رأس شيخ ميت . تفسر الصورة من غير مشقة . ويبعث خيالنا من غير مشقة المشهد الذي كنا شهوده . ونستعيد الواقعة الجرمية ،كما يحدث في الاستجواب الجنائي .

إندفع الجنود ليلاً ، وقد استعدت العائلة لنوم مسالم . ردت المرأة على دفع الباب ، وهي مقتنعة بأن الأمر متعلق بتفتيش عادي . وسرعان ما قضى عليها أحدهم بحربة أو بأخمص بارودة . نهض الزوج ليحمي الطفل الجالس فوق السرير ، لكن الحراب ولأخامص شرعت تعمل . وكي تكون المهمة منفذة بدقة قتل الشيخ أخيراً .

نحن مسرورون لإننا نستطيع أن نستعيد المشهد بدقة حتى مع بعض التفاصيل الاضافية ، التي لا نتوقف عندها الآن متعمدين . ولا نفطن دائماً إلى أن الفضل في دقة الاستعادة لا يعود إلى خيالنا ، بقدر

ما يعود إلى خيال الفنان ، وذلك لأن كل عنصر صغير في هــذه الصورة الفيتوغرافية له أهميته التفكيرية ، ولأن هذه العناصر كلها ، مأخــوذة معاً ، تحكي مشقات الخاتمة .

وقد يسأل أحــدهم : ولماذا يجب أن « تحكي » ؟ لماذا لم يصور المعلم التصادم في ذروته أو على الأقل في لحظة إكمال الجلادين مهمتهم ، وهم يغادرون مكان الجريمة ؟ وطبيعي أن تكون المهمة الفنية ، خلافــاً للحسابية ، تقبل العديد من الحلول ونحن لا نستطيع أن نرفض حرية المبدع في أن يقوم بالإختيار . يستطيع أحدهم أن يستعمل الهول المباشر للمذبحة ضارباً ، ربما ، بقوة أكبر على أوتار مشاعرنا كلهــا ، آخــر ، يستطيع أن يختار لحظة انتصب الأب في إشارة للتضحية بالنفس ، أمام الحراب ، كي ينقذ طفله . وقد يفضل ثالث أن يظهر كيف ازداد المرتزقة شراسة وإثماً وهم يمضون . لكن دوميه اختار الحــل الرابع ونفــذه مقتنعاً بأن لا أحد يستطيع أن يجادله . وفي الفن يكون القرار الصادق هو ذلك الذي لا يقبل النقاش .

في صمت هذه الغرفة الفقيرة المخيف وفي العادية الفجة لضوء هذا الصباح الباكر يحكي لنا الفنان ما حدث كله جازماً . قــد تولد لدينــا مشاعر السخط والرغبة في القصاص ، لكننا في الوقت نفسه ندرك أن الحياة في هذا العش الانساني المتواضع قد ديست « بالجزمات » التــي تركت على أرض الغرفة آثارها الدامية ، ولا شيء يستطيع أن يصحح ما حدث . « ريو ترانسنونن » هي شيء ذو مغزى أعقد وأغنى من اتهــام ومن دعوة إلى الإنتقام . هي ارتعاشة المعانــاة العميقة أمام مأساويــة المصــير البشري .

وتكون قلوبنا ، في المناسبة ، مؤهلة لمثل هذه الارتعاشــة ، فنعود من جديد إلى تفاصيل المشهد ، لا بأعين الدارسين بل بنظر إنساني. ومن جديد نعيش لحظات السر الرهيب ، لا من اجل أن نفهم « كيف حدث » لنعيش ما حدث كما عاشه ضحاياه . وحتى في هــذه الحال ينــدر أن

نعترف بأن معاناتنا نحن المتعاطفين ليست في الحقيقة معاناة الضحايا ، بل معاناة دومييه .

كان دومييه في حوالي السادسة والعشرين من عمره حين وضع « ريو ترانسنونن » لكنها مع ذلك عمل إبداعي للمعلم وواقعي . إن معلمية الفنان ستتطور وتبتعد شيئاً فشيئاً عن الأشكال الكاملة ونمطية الضوء ـ الظل باتجاه الرسمة المنفعلة الموجزة ، حيث يصير الخط التعبيري وسيلة التعبير الوحيدة . لكن دومييه يبقى في كل مرحلة ابداعية يقدم روائع . « ريو ترانسنونن » هي إحدى أوائلها من حيث التاريخ .

بعض الشارحين يعير اهتماماً إلى الثوابت « راكورات » الشجاعة لدى الأشكال في هذا الليتوغراف ، كي يؤكد القدرة على الرسم لدى الغرافيكي . إن الثوابت ليست بمشكلة لدى مبدع مثل دومييه . أعماله الليتوغرافية تحتوي على حلول لمهمات تصويرية أعقد كثيراً . لكن لا يطرح السؤال : ما هي حاجة المعلم الشاب إلى هذه الأحوال المزاقة ؟ أكان ذلك كي يستعرض امكاناته ؟

الأحوال المزقة بحدة في هذا المشهد هي نتيجة لزاوية نظر غير مألوفة . دومييه لم يرسم الأجساد كما رآها ، لو أنه دخل ووقف منتصباً وسط الغرفة . لقد قدمها من نقطة نظر أوطأ ، وكأنه يريد أن يرفع أمامنا المنظر المريع أو أن ينزلنا إلى مستواه ، إلى مستوى ما لا يرمم ، إلى مستوى الموت . وقد تركنا وجهاً لوجه مع الموت وكأننا نحن المشاهدون المباشرون وليس الفنان .

لدينا شعور بأننا ننظر إلى الصورة بحرية ، لكن اتجاه النظر ، في الواقع ، مرافق بالعامل الأساسي للمنظر القاسي ـ الضوء . إنه يتركز على غطاء السرير الأبيض وكأنه يسيل مع خطوط زواياه المنثنية إلى الأسفل ، كي تستمر حركته فوق ثوب نوم العامل المضاء ومن هناك نجفل فجأة أمام الأكثر تأثيراً ـ رأس الطفل الصغير ويداه ، مضغوطة بجثة

الاب والراس المنكب على الأرض المدماة . ثنيات الغطاء تحدد بوضوح الإتجاه الذي سحب به الجسد المطعون بالحراب ، والذي فقد الأنفاس وتيبس بساقين ممدودتين ، وإيماءة يد تجمدت من غير نفـع ، إيماءة تختفي قرب طفل ميت . رأس العامل مستند علـى السرير ونـرى في بروفيل ، تقريباً ، الوجه الناحل ناتىء العظام ، والعينين المغمضتين ، الملامح المتوترة التي جمدت في تعبير عن المعاناة . هذا الشكل المأساوي المصعد يقطع الداخل شبه المظلم مثل زاوية ، مثل خط زاوية ، أو إذا شئتم مثل صليب .

صورة المرأة وصورة الشيخ إلى اليسار وإلى اليمين ، موجزتان إيجازاً ذا مغزى . لكنهما تكشفان إلى أقصى درجـة مأساوية المشهد ، الذي يعبق كل تفصيل فيه بالمأساوية ـ الوسائد المسحوبة ، المقعـد المنقلب ، بقع الدم على الأرض ، وإطار الباب قائم الزوايا القاتـم حيث تسلل الجلادون . قوة الايحاء تم الوصول اليهـا بواقعيـة الأشـكال وحجومها ، والتي كأنما نحتت من قبل نحات ، وبتعارضات دراميـة للمظلم والمضيء ، وقبل كل شيء ، بالإيقاع العضوي لكل التناسقات ، التي تعطي المشهد مثل هذه المتانة والفخامة والايحاء ، فكأنما الفنان لم يرسم رسمة ، وإنما أقام نصباً تذكارياً . ولم توجد في تاريخ الغرافيك كله صفحة أخطر وأكثر جاذبية من هذه الصورة .

وينبغي ان نعترف بأن ألطف ما يقال في ملحوظـة فينتوري إنهـا مضحكة ، يقول بشأن « ريو ترانسنونن » : « هذا أكثر كثيراً من نتاج للفن ، مع شيء لا يطال لنتاج فني » وإذا كان أحد لا يستطيع حقاً أن يصل الى ذلك فلا ذنب لدومييه في ذلك .

كان لدى دومييه الوقت الكافي ليبتكر رائعته . حدثت الأحداث الدموية في نيسان ، ونشر الصورة الغـرافيكية في تموز . لكن هـذا أستثناء نادر في مسيرته مع الليتوغراف . يصر المحررون على أن رد الفعل على الحادث يجب أن يكون في اليوم التالي ـ وبالكاريكاتير ، لأن الجمهور

يريد صوراً كاريكاتورية ، وإرادته قانون . وكي لا يربط الفن كله بهذا القانون قدم الفنان إبداعات موازية بموضوعات أخرى وبإيقاعات عاطفية اخرى ، أحد هذه الإبداعات ظهر في رسمات حرة ، وفي مائيات ، ومن في تصوير زيتي .

يكفي أن نجمع هذه النتاجات وفق خط موضوعاتها ، كي يصبح واضحاً ، أن الأمر هنا متعلق بأفكار وصور ، من الصعب استبدالها بغرافيك العصر الذي نشر . هذا لا يعني ، قطعاً ، أن بين نشاط دوميه الصحافي والحميم ثمة حد ما لا يخترق . لقد ذكر لأنه لا يندر أنه في الحالين قد يعالج الموضوعات ذاتها . وحتى في هذه الأحوال يوجد في رسماته وفي تصويره تفسير أعقد وعلاقة أكثر تلوناً ، يتركان لدى بعض الشارحين انطباعاً من « عدم الفهم ».

إبداع دوميه الحميم يندر أن يكون عاطفياً بالمعنى الحرفي للكلمة . هذا الانسان يفكر ويتأثر كديمقراطي وجمهوري لا من أجل أن يحصل على خبزه . عاصر ثمانية أنظمة سياسية وأربع ثورات ويبقى المعلم مخلصاً للشعب أبداً ، ويظل ينفعل لمصير الشعب . هذه الإنفعالات تجد مكاناً في تصويره ، وهو هنا يبحث عن الرنين النفسي للحدث («انتفاضة» « اسرة على المتراس ») أو سيصل إلى التعميم النبوي بمأساوية مرعشة . (« دمار صادوم ») أو سوف يطمح إلى مقولة تشكيلية لمثل أعلى (« الجمهورية ») .

ثمة مؤلفون ، كما رأينا ، يحاولون أن يقدموا لنا دوميه كرجل أمي غير مؤهل لأن يؤلف شرحاً لصورة كاريكاتورية من صوره . وفي الواقع ، ثمة كتب كان الفنان يحبها ، وكان زائراً مشغوفاً بصالات المسرح ، عاشر كتاباً مثل بلزاك ، وبودلير ، وبانفيل ، وكلارتي . ومع ذلك لم يكن يستلطف البلاغة الفنية ، ولا التدفق الشفوي من المقفر إلى الفارغ ، وحين يسألونه عن رأيه بعض الأسئلة كان يتخلص حتماً بعبارة « لا اعرف ، ينبغي أن افكر في ذلك » . إن الإفتقار إلى القدرة على التعبير

النصي ، وعدم تحمل الصيغ الجاهزة والمسائل الغريبة عن الحياة قد جرى التعبير عنها في موقفه من الفن الرسمي « بلوستقراطيته » النظرية وبمواضيعه الكلامية البعيدة عن الممارســة . السلسلة الليتوغرافية « تاريخ قديم » ذات أهمية برنامجية لصراع الواقعية مع الأكاديمية . في هذه السلسلة يسخر دومييه من الآلهة القديمة ومن الأبطال القدماء كلهم الذين رفعتهم الكلاسكية الكاذبة إلى مصاف العبادة .

وها هو ذا الفنان نفسه ، بعد أن سخر في مقالاته مــن الأساطير الادبية ومن الميثولوجيا ، تناولها بدوره في تصويره. وهم خادع. دومييه هو هنا ، في الحقيقة ، يستمر لكن بإيقاع آخر ، على ما بدأ به ليتوغرافه ــ السعي إلى بلوغ شرح يومي نثري بشري وواقعي للموضوعات المتحولة من الأكاديميائية إلى آثار متحفية قديمة . وهكذا صورت الموضوعات الدينية والميثولوجية في مشــاهد حياتية . (« السامري الطيب » ، « أوديب محرر من الراعي » ، « ساتير ») وهكذا تبعث المواتيفات التي ابتذلت منذ زمن بعيد في دراما للشهوات (« موكب القوي » ، « القبلة » « بائع الحطيب وابنه ، والحمار » ، « حوريات وساتيرات ») . نحو هذه الدائرة من الموضوعات تنسب مجموعة « دون كيخوت » التي تكشف لنا كيف نشر دومييه الساخر سرفانتس الساخر ، مرتفعاً حتى التفسير التراجيدي للبطل المضحك ، قبل سنوات من التفسيرات الشهيرة لميغيل دي أونامونو . فأمامنا ينمو في هذه الصور لا « المضحك » دون كيخوت ، بل دون كيخوت الحالم والبطل ، مستعداً للتضحية من أجــل الضعفاء والمهانين ، يلهمه تطلع الى جمال لا يطال .

نتاجات من هذا النوع تربك المؤلفين المرتبطين بالتناسقات المدرسية الصارمة وتدفعهم كي يسألوا ــ هل دومييه لا ينبغي ان يعد في الجوهر من المدرسة الرومانسية أو على الأقل أن يؤخذ كمثال على الإزدواج بين الرومانسية والواقعية . أمثال هؤلاء المؤلفين غير ميالين الى أن يفهموا أن الواقعية ــ ليست تلك التي حددت ، وحقرت مؤلفين مثل كوربيه ، فالواقعية الحقة الممتلئة دماً والشاملة تناولا لا يمكن أن ترفض شيئاً

عضوياً وفطرياً في الانسان ، مثل الإندفاع نحو حلم ، والتطلع إلى مثل اعلى ، والتوق إلى عالم افضل واجمل من عالمنا . دون كيخوت هذا الهائم وسط الظلال المعتمة للقفار بمساحاتها ذات التلال ، المتبدي هشاً كطيف لكنه صبور على خلفية السماء التي لا تزال مضاءة في المساء ، هذا الفارس للهيئة الحالمة ، الساعي عبر هذه الاراضي الحزينة نحو هدف غير مضمون لكنه مغر ـ هذا هو الانسان والانسانية في أكثر تفسيراته ترسيماً للتوق الابداعي والتجاوز الأبدي .

يا للأسف . ليس كل الشارحين على هذا الرأي . يرى فرانسوا فوسكا في لوحات دومييه أن « دون كيخوت ... سلف لا لشخص واحد عند بيكاسو ، فليس هو المثالي المجنون ، المثالي النقي ، بل هو تجسيد الجنون ، وجود منفصل عن الرغبة في الربح « دون كيخوت دومييه يبدو » وجوداً منفصلاً عن الرغبة في الربح » يا للفقير دون كيخوت . ويا للفقير دومييـه .

بعض هذه التابلوات موضوع زمن الشيخوخة ، في مرحلة فقد فيها الفنان نظره ، وهي ذات قيمة كنشيد ختام لهذا الابداع الضخم . نتاجات دومييه الرائي هي ختام ، ومفتاح لعمل دومييه في السخرية . ففيها تتكشف الموتيفات الحقيقية للضحك وسخرية المعلم ، الذي ظل يعرّي طوال حياته ، لانه عانى من أجل الانسان ، ولانه ناضل من اجل الانسان ، ولانه آمن بالانسان . بعد سنوات كثيرة ، حين يقارن الحقود فورن مع دومييه فانه نفسه يقول : « دومييه مختلف تماماً . دومييه كان نبيلاً » .

ولن نستطيع تكوين تصور كامل لنبل المعلم ، ما لم نعرف تصويره، فهنا عبّر عن تلك المشاعر والنوايا التي من الصعب أن تجد مكاناً فـي السخرية . حب الناس العاديين (« القبلة » ، « الأم والطفل » ، « دبكة الأطفال » ، « الغسالة ») ، التعاطف مع المظلومين (« الدرجة الثالثة» « الحساء » ، « واجهة » ، « موسيقيو الشارع » ، « شحاذون » ،

المعاناة والرحمة (« المجدلية » ، « مهاجرون » ، « هاربون » ،« نريد برنابا ») إنها الموضوعات العاطفية الاساسية في هذا الابداع . هنا ليست المشاعر مختلفة وحسب ، بل كأن نظرة الفنان مختلفة ايضا . مشاهد اليومي . المألوف تصور من قبل هذا الواقعي عبر رؤى غريبة ، ولايندر ان تكون خيالية ، لكن لا يندر ايضا أن تكون كابوسية « دراما » . كأنما يريد المصور أن يوحي لنا بأن الواقع الحقيقي ليس في هذه التوهمات المبتذلة ، بل هو في الحقائق المخفية التي نرتاب في وجودها . تصوير الحياة ينسحب الى المستوى الخلفي ليفسح المجال للانفتاح . الفنان عصرن الميثولوجيا كأنما صور اليومي بخيالية متفردة . هذا ، طبعا ، ليس تخيلاً . هو الحياة منظوراً اليها من جانبها الحقيقي ، مقتربة ، في الأغلب ، من نظرتنا .

هذه النتاجات متشابهة الجوانب من حيث التصوير والتجسيد. الأشكال تصل فيها الى حد المقولة المحددة ، وهي معبرة ، وموجزة مقنعة بشبه ظلام ، أو على العكس ، مجسمة ، ومادية ، منحوتة بجبروت مقتدر . قوة الضوء في النمذجة تصل الى التضادات الأساسية، التلوين مع مرور السنوات يتحرر أكثر فأكثر من الالوان المفرطة ويتحدد أكثر فأكثر مع مقامات المساحات . حركة الفرشاة جريئة وصارمة ، فرشاة عريضة ، تبني المسافة بثقة وعدم مبالاة بالتفاصيل .

أعمال دوميه التصويرية صغيرة الحجم . لكن ، كما قال كوربيه ، « اللوحات الصغيرة لا تصنع صيتاً » . دوميه لم ينتفع بصيت المصور لا في حياته ولا حتى بعد مماته بزمن طويل . وربما عاد سبب ذلك الى حجم اعماله الإبداعية . وربما كان السبب ، الى حد ما ، هو الموضوعات النثرية والمحزنة غير الجاذبة لعين البرجوازي الفرنسي ، وربما كان السبب ــ على الأرجح في أسلوبه التصويري ، الذي سبق زمنه كثيراً . حتى بودلير المفعم إعجاباً بليتوغرافه ، سيبدو غير أهل لأن يفهم عمله كمصور . وكي يبرىء ، الى حد ما ، المعلم الذي يحبه ، يوضح الشاعر أن دوميه ينهي اعماله بجهد كبير .

الحقيقة هي أن الاعمال قد انجزت وفق المبدأ الوحيد والصحيح ، وهو أن الفنان قد قال ما لديه ليقال . لكن في تلك الأعـوام كان يفهم الإكمال على أنه « الإتقان » ، أما التعبير المقتضب في المعالجة فكان يعامل في أحسن الأحوال على أنه مسودة أولية . وهل كان يخطر في بال احد أن دومييه ، بهذه « المسودات » يسبق الحوادث ويتوقعها ، وانها هي التي سيرسخها الفن أولاً بأول . إن هذه لا مبالاة دون كيخوتية حقيقية بذوق الجمهور البرجوازي ستبدو مصيرية لا لشهرة المعلم التصويرية فقط ، بل لشهرة ليتوغرافه أيضا . فبقدر ما يصبح الخط الغرافيكي معبراً جذرياً ومقتضباً لدى دومييه كانت شهرته تخمد . الأجيـال الجديدة تفضل مؤلفين مثل شان ، وغريفن ، ونسي المسنون مغزى ملكية تموز . رسامو اليوم يمضون سريعاً ، كما تمضي الحوادث اليومية . وقد يكون توماس كوتيور ، لهذا السبب ، قد قال متعاطفاً مع تلميذه مانيه : « يا فتاي المسكين ، لن تكون أبداً أكثر من دومييه في زمانه » .

أما الفنان الشيخ الذي اصبح شبه أعمى ، والذي لم يشأ يوماً أن يكون شيئاً آخر غير مؤرخ الكومونة ، حتى من غير أن يدرك مغزاها كاملاً ، أما بعد سقوطها فسيقدم في اعماله الأخيرة صوراً مفعمة بحميا المأساة . لكن الجمهور لا يريد المأساوية . إنه يبحث عن شيء أخف وألطف ، شيء يفرحه .

بين مائيات دومييه المتأخرة يوجد عمل تجاوزه الشارحون لانه ذو موضوع لا أهمية له إطلاقاً ـ « الاستعراض » (١٨٦٨) . لا يتعلق الأمر باستعراض رسمي ، بل بمشهد قائم امام خيام السيرك من أجل اجتذاب الجمهور . صخب الاستعراض يؤديه «بهلوانيون» وموسيقيون. ولأن السيرك صغير جداً فإن الإستعراض صغير أيضاً : بهلوان شيخ يقف متخشبا ، ويقف فوق كرسي شيخ من أعضاء الفرقة الموسيقية يقرع الطبل ، منتصباً أمام صورة سيدة مهولة السمنة ، وربما اعتبرت ذروة الجاذبية . نلحظ في المستوى الخلفي ، قرب خيمة أخرى عرضاً

آخر مع تدفق المشاهدين ، أما هنا ، من الأمام فالمشاهدون الوحيدون هم نحن .

وجه الرجل صاحب الطبل جاد أكثر من المألوف ومتجهم بسبب فكرة محزنة . مضحك ان نرى أن هذه الحال مبعثها غياب الجمهور والقلق بشأن الخبز . عينا الرجل تحدقان الى المدى ، وكأنهما مسمرتان برؤيا ذكرى ، مثيرة ، وموجعة ، وغير متوافقة مع الحال في السيرك . وندرك فجأة أن الطبل المتدلي من الكتف يشبه الطبول العسكرية ، التي تقرع في المعارك والثورات ، وأن وقفة الرجل وقفة جندي ، وأن هذا الوجه يذكر بوجه دوميه . فوسط خفة تفكير قرنه وغروره يظل الشيخ المحنك يقرع طبله ، كي يوقظ ، كي يذكر ، وكي يحذر .

المعاصرون الذين استشفوا عبقرية دوميه يعدون على الأصابع ، لكنهم كانوا بين أعظم عقول العصر ــ بلزاك ، هوغو ، بودلير . وحين زار المؤرخ الفرنسي الكبير جول ميشله محترف الفنان المتواضع ، ركع على ركبتيه أمام دوميه ، في حين شعر المعلم برعب حقيقي . ومن ثم يكتب له ميشله : « أنتم أظهرتهم أن العبقرية بذاتها تمثل عالما كاملا . »

ويثمن دوميه تثميناً رفيعاً من قبل مبدعين مثل دوغا ، وفان غوغ ، ورودين ، وسيزان ، وروو . وسيتعلم منه لوتريك ، وستاينلين ، وفورين ، وكولفيتس وجمهرة كاملة من ساخري القرن الجديد . أمام تصويره ، وأيضا أمام تصوير غويا ، ستبدو التناولات الطليعية للكثيرين من الفنانين الحديثين كمفارقة تاريخية . وحتى اليوم لم ينل دوميه التقويم الذي يستحقه . وحتى اليوم ما زلنا نرتبه الى جانب بعض الأسماء الصغيرة وبدلاً من أن نكتب « الأكبر » نكتب « أحد الكبار » ، وذلك ، لا سمح الله ، كي لا نخطىء ونبالغ . وهكذا ، ومن غير أن نشعر ، نتقبل تدرج القيم ، الذي أقامه علم الفن البرجوازي . لدى البرجوازية أسباب كثيرة لوضع دوميه في المستوى الأكثر تخلفاً . احد هذه الأسباب انها ،

بهذه الطريقة ، تضع الواقعية ايضا في المستوى الاكثر تخلفاً . غير المفهوم فقط هو ما هي أسبابنا نحن .

« فلتكن من زمنك » ... اجل ، طبعا . لكن من هو الذي ليس من زمنه ؟ أولئك الذين يصنعون « الموضة » وأولئك الذين يتبعون « الموضة » يرون أنهم من زمنهم أكثر من الآخرين . وليس نادراً أن يكونوا مقتنعين بأنهم يصنعون الزمن ، أو يضمنون له على الأقل ، أدوات التجميل ، كي تكون له هيئة لائقة .

دوميه بعبارته الوجيزة كان يرى الأمر على نحو مختلف . أن تكون من زمنك هذا يعني أن تكون في ذروة أكثر التناقضات حدة ، أن تأخذ مكانك في التصادمات ، أن تتقد في أعلى توترات الانفعالات الاجتماعية ، أن ترى دراما الزمن كأنها دراماك الخاصة وأن تحول تاريخ الزمن الى سيرة ذاتية .

حقيقة أن أعظم الفنانين هم دائما من زمنهم ، ليست مصادفة ؛ حقيقة أن دوميه ، أقوى عبقرية فرنسية في القرن الماضي ، وأكبر واقعي في الغرب ماهي نتيجة توافق . إن العلاقة المتبادلة بين درجة الموهبة وطابع المنهج ليست ميكانيكية ، لكن هذا لا يعني أنها غير موجودة . إن الميول الموقفة للتطور تخدمها مواهب أيضا ، لكنها لمؤلفين ذوي يد متوسطة .

صحيح أننا نتكلم ، أحياناً ، على عبقريات سيئة . توجد أمثال تلك . لكن وفقاً لقوة قانون عميق لا تكون العبقريات سيئة ابداً . يندر ان يكونوا قديسين ، لهذاهم مع ذلك ، شهداء تقريبا ، ذلك لان رسالة العبقرية لا يمكن ان تتحقق الا عبر تعارضها مع القوى الظلامية ، والبهيمية التي لا ترحم . وفي هذا الصراع القديم بين الانسانية وكراهية البشر ، بين الحقيقة والكذب ، وبين البناء والهدم ، بين الخير والشر ؛ بين الإنسجام والفوضى ، بين الرائع والقبيح ، بين النور والظلام ، يكون

العباقرة — على الرغم من الضـلالات المحتملة والشكوك المؤقتـة — في المحصلة الاخيرة ، حتماً ، الى جانب الحقيقة ، المهاجمة دائماً ، والمهددة دائمـاً ، والصامدة دائماً ، كائنـا بأعجوبة ، أمـام قبيلة الكراهيـة والاغتصاب .

فلتكن من زمنك . العبقري دائماً من زمنه . ليبدع الحزن والأمل في صور . كي يذكر ببكاء الأمهات . ليكون بين الضحايا في لحظة الإعدام . وكي يمشي الى الامام ، بين أولئك ، الاكثر جنوناً والاكثر قنوطاً ، الذين يقتحمون المستقبل .



أحيانا أتوقف عن الكتابة ، إما بسبب التعب ، أو لأنني أفقد الخيط ، وأفطن لأشياء أخرى ، يحدث لي دائماً هكذا : أجلس لأكتب في شأن فتأتي الى ذهني أشياء أخرى ، ليس الآن أوانها الأفضل ، ولا مكانها ، وأبدأ أفكر بالأجيال ، جيل أبي ، وجيلنا ، وجيل أولادي وغيره ، الذي سيعطى للأحفاد ، لا أقول أن جيلنا هو الأفضل . حتى لو فكرت بذلك لا أجرؤ على قوله ، لأنني أعرف أن ذلك هو علامة تصلب الأنسجة العضوية المؤكدة ، والإنسان لا يحب أن يعرض ما يعتوره من علائم ، وربما لم أفكر به ، ولهذا ، تحديداً ، أشعر انني لم أوضح بعد تلك الأمور التي أتابعها ، من غير أن أتحمس ، وباستمرار ، وقبل أن أوضحها ، سأكون ذات يوم ، قد رميت كرة . لا يعنيني كثيراً متى سأرمي الكرة ، لكنني اعتدت هذا منذ زمن بعيد ، لأن أبي علمني ذلك . فإذا انطلقت من مكان ما لا أترك أثراً ورائي ، فقد يأتي انسان آخر الى ذلك المكان ، وبدلاً من أن يشتمك لأنك خلفت وراءك زريبة حقيقية سيقول إن الذين كانوا هنا قبلي ، لم يفكروا بانفسهم فقط ، بل نظفوا المرج ، وغسلوا الموقد ، حتى انهم تذكروا أن يتركوا حزمة من الأغصان الجافة ، هناك تحت صنوبرة .

في تلك السنوات جلت مع والدي كثيراً في الجبال ، وإذ كنا نترك مكان إقامتنا صباحاً ، كان الشيخ يذكرني دائماً ، بأن علينا أن ننظفه ، وكنت أغمغم أن الذين كانوا قبلنا لم يفكروا بتنظيفه ، ويجيب أبي : دعك من هؤلاء الذين كانوا قبلنا ، وقبلكم ، وفكر بنفسك ، فكل واحد في هذا العالم مسؤول عن نفسه . وأشرع أرتب المرج ، وكانت مروجاً جميلة للاقامة ، ومريحة لقضاء الليل ، ومن قبل توقف آخرون هنا

ليقضوا الليل ، وقد أعدوا موقداً ، الناس لا ينسبكون من فرط التخيل بل في الأغلب يعتمدون على الذين كانوا قبلهم ، مع أنهم يصمتون عن ذلك احيـاناً . تمضي متجولاً في الغابات والتـلال ، فتقع دائما على مروج (فسحات) فيها موقد ، ومع أنها غير مزودة بلوحة إيضاح من أحد معاهد النصب التذكارية ، تستطيع ان تكون متأكداً من انها قد استعملت من قبل كثيرين منذ زمن ، زمن لم يكن قد خطر لوالدك فيه أن يتزوج ، بل والمؤكد انه لم يكن قد ولد حتى جدك ، وحتى جد جدك ، الذي لم تسمع اسمه ، وربما كان الناس يومها يرتدون الجلود ، وقد مضوا الى الصيد فدهمهم الطقس الرديء فأووا الى تحت صنوبرة في هذا المكان نفسه ، المكان الذي يدفعك والدك كي تعد فيه كومة من الأغصان الجافة لأولئك الذين سوف يأتون . من يعرف كيف سيكون هؤلاء الذين سيأتون ، وهل يستحقون شرف أن تجمع لهم عيداناً ، لكن الإيجابي هو أن توجد هذه العيدان ، والشيخ ، في آخر الأمر ، على صواب ، فأن تقال لك « شكرا » أو ان لا يقال شيء أفضل من أن يشتموك . .

هكذا أفطن الى مسألة الاجيال في غير وقتها ، وفي حين يكون علي أن اكتب في امور اخرى ، واقول لنفسي ، دع الاجيال الآن ، فلن تبتكر شيئاً بشانها ، وانظر الى عملك ، لكن ها هو ذا الثاني الذي يحمله كل واحد والـذي يفكر بكل شيء من فوق أولا ـ لا أدري إن كان مصـاباً بالإنفصام الشخصي القاتم من قال ذلك أم انه مضاء ـ لا احد يعرف كم هو مضيء لكنه أكثر اضاءة بقليل ـ منك ـ عموماً هذا الآخر ، الذي دائماً وبإصرار وفي هذه اللحظة يحضر ، كي يقول هذا الشيء ، الذي أعرف كيف أقوله بوضوح ، وسيكون حتماً بمعنى كفى كتابة ، لقد فتنتم بالكتابة ، حتى لم يبق لديكم وقت لتفكروا ، ولأن هذا الآخر هو دائماً في المعارضة فإذا توافقت معه عقلاً فسوف يكون في رأسي شغب مستديم وولولة ، وكي اهرب من الولولة اهجر الى حين الآلة الكاتبة واغوص في ذكريات عن الجيل .

عن جيلي ، طبعا ، فمن غيره ؟ الإنسان يفكر دائماً بما يخصه ، وذلك لشيء من الأنانية ، أو كمال قال الشيخ ، فإن كل انسان في هذا العالم مسؤول عن نفسه . وأقول إن مسألة الأجيال هذه مضحكة جداً لأننا دائمـاً نرى أن جيلنـا هـو الأفضـل وأن الأمـور بعدنـا ستمضي من سيىء إلى أسـوأ مع أبناء اليوم ، مع اننا جميعاً ، إلى هذا الحـد أو ذاك ، من وادي شجر قرانيا واحـد ، ولا بأس في أن يأتي شـبان غاضبون ، وآخرون يحملون زهرة في يدهم وعلى ياقتهم قد كتبت كلمة « حب » بالانكليزية، طبعاً ، لأن الحب بالانكليزية يرن وكأنه الأكثر محبة. أما نحن فكنا أسرع غضباً من هؤلاء الغاضبين لكن لم نتكلم على كلمة حب إذ كنا نستحي من قولها ولم يخطر لنا أن نكتبها علـى قمصاننا ، بـل سعينا الى إخفائها عميقاً في داخلنا ، وقد يكون ذلك لأن الوقت لم يكـن وقت شفقة ، أو قد يكون ذلك لأننا كنا غاضبين جداً ، مـع انكم لـو سألتموني هل كل من يكونون في مثل هذه السن يكونون غاضبين إلى هذا الحد أو ذاك ، فإن الأمر احسبه في حال ثم يكون على حال مختلفة ، فبقدر ما تكون مستعداً للأعمال الكبرى يعبرونك الاقل من الإهتمام ، فالأماكن في عالمك الإنساني ليست كالمروج في الجبال ، فهي على الأغلب تبدو مشغولة . عموماً لا أحد يناقش مسألة كونك إنساناً ، ولا احـد ينوي أن يحرك اصبعاً من أجلك ، ويجب أن تمر سنون ليتضح لك أن الأمر لن يختلف سواء غضبت أو لم تغضب ، ولن تجد ما تقرأه على هذا الوجه أو ذاك ، واقل من ذلك أن تنتظر أن يستقبلوك بموسيقى المزامير ، إن الوقت قد حان كي تشمر عن ساعديك وتسوي أمورك .

في تلك الأيام ، وربما كانت الأماكن أكثر انشغالاً من اي وقت ، خصوصاً تلك التي على البرناس ، إلى حيث كنا ننظر جميعاً ... تلك التي كانت هناك على البرناس كانت عاجزة جداً لا بسبب وجود عبقريات، بل لأن برناس ذلك الزمن ، على الاقل هنا ، في صوفيا كان ضيقاً جداً ؛ وأكاد أقول كان ريفياً ، إنه برناس متواضع من غرفتين ومطبخ ، أمـا

التدفق ، كما هي الحال دائماً - فإنه ابعد من ان يتناسب وحجم المساحة السكنية وإذا انتظرت ان يصدروا لك مجموعة شعر ، او لا سمح الله ، ان يختاروك كاتباً فيمكنك أن تتعلق بذيلك وتتدلى ، وبما أننا لا يمكن أن نتدلى من أذنابنا ، فقد رحنا نتداول القصائد بيننا ، فإذا ما استطعنا تهريبها إلى إحدى الصحف الصغيرة من صحف التعاونيات أو التوجيه الصحي ، فإن هذا لا يحدث كل يوم ، ولا حتى كل فصل ، لهذا كنا نتداولها ، وإذا كانت مكتوبة على الآلة الكاتبة بدت محترمة وكأنها صدرت في صحيفة . لكن أمثال ساشوفوتوف ما كانوا يجدون آلة كاتبة ، فكانوا يكتبون بقلم الحبر الناشف على ورقة استدعاء ، من تلك التي تباع في الأكشاك ، كل اثنتين منها بليفاً ، وذلك لقاء هواية كانت مكلفة جداً ، إذ كانت زجاجة الراكيا (مشروب كحولي — المترجم) بليفتين اثنتين ، وكان الإنسان يحتار : فهل يكتب أربع صفحات أو يشرب زجاجة راكيا .

اجل ، العصر لا يفكر في ان يستقبلنا بموسيقى المزامير ، وما ذلك بالمصيبة الكبيرة : فعلى الأقل ذكرنا بالتأثيرات الموسيقية ، وكذلك بذلك البرناس الرسمي الضيق الى حد مخيف — غرفتان ومطبخ — وإذ كنا هكذا ، كان من المضحك أن نتوهم الأوهام ، ثم تهند منا مع تلك الأمكنة ، حيث لا يوجد زحام ، فهي مهواة جيداً ولا تعرف إذ ينبهك جرس الباب الداخلي إلى اين ستذهب — إلى الباب ذاته أم الى النافذة ، مع أنني شخصياً كنت مرحوماً من مثل هذه الورطة ، إذ كنا نعيش في الطبقة الثانية ، وبقفزة في الفراغ ، ثم لا شيء يكلمني .. حتى القفزة في الفراغ لم اقفزها ، فهنا في هذه الأماكن المهواة ، كما في كل مكان كنت بشكل ما بين الأسماك الصغيرة .

وتقال صراحة ، لم يكن ثمة من نغضب منه ، لكن ذلك لم يمنع أن نكون من الشبان الغاضبين ، فهذا يعطيك دائماً ثقلاً ما — أن تكون غضوباً : وهكذا حسبنا من المتمردين ، المستعدين لأن نغير العالم أو لأن نهزه على الأقل بشدة ، مع أن الشك كان ينتابنا أحياناً بأن نستطيع هز العالم بخمسة أدوار شعرية حشرت تهريباً على الصفحة

الثالثة في جريدة للحماية التعاونية ، بين الدعايات التأمين والإعلان عن كلب ضائع . فالكلب في نظر رئيس التحرير إنسان ساذج ، مثلنا تماماً، لكن بطريقة أخرى ، مما جعله يتوهم ، أنهم سيجلبون له يوماً ما الكلب، الذي ما من شك في أن الغجر قد سلخوا جلده في مكان توالد الكلاب فوق غابة الصنوبر .

والأكثر اضحاكاً أننا مهما حردنا وتمردنا كان ثمة دائماً في قلوبنا مكان في زاوية منها تسود فيه الطمأنينة ، ولو قليلاً ، بخصوص آبائنا — الآباء قريبون جداً منا ، فلا يملأوننا بالطمأنينة ، ولا يندر أن ننفر منهم ، وينبغي أن تمضي سنوات إلى أن تأتي الطمأنينة ، وفي ذلك الزمن يكون الآباء قد ذهبوا ، وينبغي أن يرحلوا كي نفطن إلى انهم قد بذلوا ما في وسعهم من أجل أن يرتبوا المرج لنا ، ومن أجل أن يكوموا لنا العيدان تحت صنوبرة ، فإذا لحق بنا الزمن الرديء وشئنا أن تشعل النار ونتدفأ — فإن الأمر لا يتعلق بآبائنا ، بل بالسابقين ، الأقدم كثيراً ، الذين أنهوا حياتهم البائسة من أجل أن يتركوا لنا هم أن نحيلها إلى أسطورة .

وأتذكر ، أنني حين كنت أعود مساء — وكان يحدث في تلك السنوات أن أعود — كنت أكتشف احياناً على الباب ملحوظة بعبارة موجزة (نحن في روكلاما) (مشخبطة) بيد والدي ، (وروكلاما) هي مقهى مرموق عند المنعطف القريب ، ولأن هذا الرقم مع الملحوظة يوضع غالباً حين يحصون الرواتب (الأجور) كان يتضح سلفاً أن الشيخ يجلس في روكلاما مع اثنين أو ثلاثة من الأصحاب المخلصين ، الذين قرروا الا يتخلوا عن خندقهم مهما كان الثمن ، حتى يشربوا بآخر قرش . وأمضي الى هناك فورا عبر الطبقة الأرضية الصاخبة كي أصعد الى الطبقة العليا — دائما في الطبقة العليا ، الاقرب من برناس ومن المتاحف ، فهناك اهدأ ، — واكتشفت ، حسب ما كنت أتوقع ، أن الشيخ يجلس على منضدة في إحدى الزوايا مع العم كولوماريتوف ، وأندريه نيكولوف وعدد من طلاب الأكاديمية ، وبينهم ينغرز كالاسفين الخادم سوتير الذي تقع على عاتقه نهاراً مهمة إدارة جهاز العرض في حصص التاريخ الدراسية

هو تاريخ الفن طبعاً . في حياة ابي وأمثاله تدور الأشياء ، غالباً ، حول الفن ، وعموماً فإن عدداً غير قليل من الناس كان يعتبرهم مطلقين لأنهم يشربون برواتبهم ويكتبون أو يصورون ، بدلاً من أن يهتموا بعمل أكثر جداً ، وحتى حين يشربون برواتبهم يظلون يتناقشون في أمور الفن ، كما يفعلون الآن في الطبقة العليا من (روكلاما). ومع أن الجمهور الذي يحيط بهم مكون ، عادة ، في غالبيته ، من محامين ، وتجار ، وأناس غير محددي الوظيفة منخرطين في مناقشة امور شتى مثيرة ، منها أجور التحميل ، وتسجيل الضرائب ، والاستئنافات ، ينتصب الشيخ في تمظهر وقور ويتكلم على السنوات الأخيرة لرمبرانت ، فيصغي إليه الطلاب فاغري الأفواه ، ويهز الأخ الاكبر كولو رأسه مؤكداً ، وحتى العم اندريه الذي يكون نائماً الى ذلك الوقت ينخر احياناً ليظهر انه لا يعترض .

وكان طبيعياً أن آخذ مكاني بين المستمعين . أكان طبيعياً ؟ ربما كان طبيعياً ، مع ان الشك كان يعتريني احياناً ، فيخيل لي أن هذا عمل غير ذكي ، فهذه الجماعة المحشورة في زاوية سقيفة الخمارة ، وسط شريحة تجارية في مدينة صغيرة ضيقة الأفق ، هي عاصمة دولة صغيرة في مكان ما من بلدان البلقان، هذه الجماعة من الناس، المحاطة بضجة صاخبة حول الأرباح وقوائم التحميل ، تتفلسف بشأن رمبرانت ، وفي سنواته الأخيرة — إنه لأمر غير منضبط حقاً — وكأنما هناك ، في ناحية النافذة القذرة ، تنسبط امستردام ، وكأنما ليس ثمة مهمة أكثر إلحاحاً من مسألة رمبرانت وسنواته الأخيرة ، وكأنما التاريخ قد أوكل الى الشيخ والى الأخ الأكبر كولو ، من غير أن نتكلم على العم اندريا ، مهمة أن يحسموا هذه المسألة سريعاً ، ومهما كان الثمن ، وحتى قبل أن يشربوا برواتبهم كلهـا .

لقد ظهرت لديَّ مثل هذه اللحظات من البلاهة ، ولماذا اخفيها ، لكنها كانت لحظات ضعف نادرة ، وفي أكثر الاحوال لم أكن أفطن الى مثل هذه الامور . وبشعور إعتيادي بالمسؤولية أخذت دور المستمـع والمستهلك ، فقد تابع الشيخ مونولوجه ناصباً قامته الهزيلة ، والأخ

الاكبر كولو ظل جالسا متوفزا ، وحتى العم ظل متجمعا كالعادة كأسد قبل الوثبة ، يرفع بوقار لحيته الرمادية ــ للثلاثة مواقفهم الاحتفالية الصارمة خصوصاً حين يكونون رائقي المزاج ــ أما نحــن فأصغينا ، هادئين تماماً ، مأخوذين بالمصير المأساوي لرمبرانت وغويا . إذا جاء دور غويا ، ومن ثم ــ دوميبه أو كاريير فلم نشعــر بحركة الساعات المألوفة ولا الزجاجات التي سعتها ليتر ــ ففي ذلك الزمن لم تكــن زجاجات النبيذ تتبــع « الموضة » بصرامة ــ وكان عــدد الساعات والزجاجات التي تنفق في هذه الحفلات يتزايد كثيرا ، وفي بعض فترات الاستراحة كان العم أندريا يتململ في زاويته ويغمغم :

ــ أريد الكلمة يا نيقولا .

ويغمغم الشيخ : ــ اطلبها من الاخ كولو . هذا المساء هو الذي يعطي الكلمة .

ويومىء الاخ الاكبر كولو بوقار : ــ حسنا يا أندريا ، لكــن ، لا تبدأ بالأطول .

وليس ثمة ، إطلاقا ، أي معنى لهذا فسواء بدأ بالأطول أو بالأقصر فإن العم اندريا اذا شرع يتلو قصائد بوتيف فانه لن يتوقف قبــل أن يكمل البرنامج ، وكان بعض الحاضرين يشكرون ، في ذهنهم ، لبوتيف كونه لم يكن غزير النتاج ــ وربا للكفر ــ وآخذ في الاعتبار الخادموصاحب الحانة أخيراً ، اذ أن العم أندريا قد افتتح الجزء الفني قبل الاغلاق المألوف للمكان ، وأنه لأمر حسن أن هذه لم تكن السهرة الوحيدة لاناس محترمين ، فإذا وقف الخادم متهالكا تعبا ، مع ملحوظاته ، وشرع العم أندريا يتكور ، يقول أبي مصالحاً :

ــ دعك من هذا يا أندريا . الرجل لا يفهم الشعر . سنذهب الى مكان آخــر .

« المكان الآخر » المألوف على بعد خطوتين ، علينا فقط أن نجتاز « دوندوكوف » وأن ندخل في « ليفيه » لنكون أمام المدخل المضياف للشومنية الثالثة ، المنتعشة جداً على الرغم من الساعة المتأخرة ،بسبب من تنوع الجمهور وبعض التحسينات وحضور امرأة ما أو أخرى من ذوي السلوك الخفيف . لكن العم أندريا ، ومع أنه لم يكن غير مبـالٍ بالجنس اللطيف ، لم يكن يفكر لحظتئذ بالنساء ، اذ كان عليه أن يكمل برنامجه ، ومع مثل هذه الصحبة تختتم مسألة النساء منذ النهار ، فاية نساء هؤلاء ، حين ينبغي أن يدور الكلام أولاً على دوغا وفان غوغ ، وقد تطرح مسألة العودة الى معلمي النهضة .

سمعت قدر ما استطعت ان اسمع الى أن قال الاخ الاكبر كولو أخـيرا :

ــ كارينا ، يا نيقولاي ، فيليتشه كارينا .

لفظ فيليتشه كارينا وكأنه يقول مبارك الرب الاله ، لأن هذا هو فنانه المحبوب ، واذا جاء دور فنانه المحبوب هذا ، يجب على والدي أن يقطع مونولوجه ، تاركاً الكلمة للاخ الاكبر كولو ، الذي يستعمل حقه هذا بصبر وعلى نحو متفرد ، فهو يعبر في الغالب باشارات التعجـب والايماءات وبواقعية ، ومهما كان انفعالك شديداً فإنك ستبقى أعجز من أن تفعل مثله ، ثم أخـيراً يقف قانطاً أمام عـدم امكانية المزيد من التعبير ويعطي الكلمة الى الشيخ ، ويكون على الذين لم يغفوا منا بعد أن يتابعوا الاستماع وكأنهم منومون مغناطيسيا ، والمستمع الوحيـد الذي يبقى مصغيا الى النهاية هو المخلص حتى الموت سوتير . انـه الاصبر على الاستماع وعلى الشرب ، وذلك بسبب طبيعته ، وكان هو لا سواه ، يبدل سلايدات جهاز العرض ، مع أنه لم يكن دائماً في الحال المطلوبة ، وكان يحدث أحيانا ــ ومن لا يخطىء ــ أن أبي يكون يتكلم علـى ماخا العارية ويعـرض سوتير صـورة كارل الرابـع ورأسـها مقلوب الى الأسفل ، وفي تلك اللحظـة يكون الفارس الـوفي في بزتـه

المتواضعة ، بزة الخادم ، أصغاء كلمه ، أما في الخارج فتقرقع عربات بائعي الحليب ، وترن الاباريق ، ويكون الظلام في النافذة قد استضاء متحولاً الى غبش النهار الجديد .

أتذكر أكثر الأمور تبايناً من هذه الأمور وأفكر ، إن هذا كان مضحكاً إلى حد ما من بعض جوانبه ، ففي حين كنا نحن المغتاظين المتمردين ، نحمل في ذاتنا مثل هذا الهدوء تجاه هؤلاء الذين ذهبوا ويذهبون قبلنا، وأرى من جديد هيئة ساشو فوتوف الجافة ، واقفاً في الضوء الأصفر السوداوي لمصباح الشارع ، بسترته الرقيقة ، على الرغم من رياح الليل ، وقد فرد يديه بحزن ليتلو فيرهارن ، الأمر الذي يجعل سترته القصيرة أقصر ، وكان ساشو طويل القامة ، ولم يكن ثوبه المهترىء الضيق على قياسه ، ولم يكن ذلك يعيقه عن التلاوة حتى يلوح في الظلام حارس ليلي مكتنز يزمجر ، أخفض صوتك يا هذا ، ستوقظ المحلة . دعه يا ساشو ، هذا الرجل لا يفهم الشعر ، كما قال الشيخ ، لكن ساشو يكف عن التلاوة مؤقتاً ، أي الى أن يصل الى الشارع التالي ، حيث يبسط يديه الطويلتين ، وكأنما يريد أن يضاهي طواحين الهواء لدى فيرهارن .

واتذكر ايضا شوشكوف ، فقير آخر ، لكنه ليس شاعرا ، انه الفنان ، الذي يعرج ، أغلب الأحيان ، على بيتنا . قوله الدائم : هل يمكن ان اتصفح النسخ . كنت قد اشتهرت بمجموعة من النسخ البائسة هي ، والكلام بيننا ، أبيض وأسود أو هي ضرب من بطاقات البريد ، لكنها كانت لعدد من المعلمين من عصور مختلفة ــ هل أستطيع أن أتصفح النسخ ؟ يسأل شوشكوف، وبعد قليل يقف قرب النافذة ومعه اضبارتان يحدث ذلك ، في الاغلب ، قبيل المساء من أيام الخريف الحزينة ، التي تبدأ فيها العتمة منذ الفجر وتبقى طوال النهار ، لكن العتمة لا تعيق الفنان ، فهو يحفظ النسخ عن ظهر قلب فيتابع ، وهو يرى النسخ بخياله أكثر مما يراها في الحقيقة في هذه المقصوصات البائسة من شتى المجلات ، حتى يتجمد قرب النافذة ، وأكون قد نسيت حضوره ،

منهمكاً بدوري في حلم طموح بمخطوط ليس ثمة أية فرصة لان يرى النـور ..

كان شوشكوف مريضاً بالسل ، هذا إذا لم نتكلم على الفقر الذي كان مرضاً عاماً في تلك السنوات ، وكان يرسم بأرخص الأسعار لوحات صغيرة جداً على القمـاش أو على الكرتون ، وكـان يستعمل أرخص الدهانات ويعيد تركيبها وإعدادها ، وكانت لوحاته حزينة مثله ومثل كل ما حوله ، وقد قلت له يجب أن تكون أكثر توحشاً ياشوشكو ، فابتسم شبه ابتسامة ، فالتوحشية « فويفزم » لاتعني له شيئاً ، فهو يفكر أكثر ما يفكر ، بهذه الحياة الخانقة التي يحياها الناس وهذا ما يناسبة ، لأن الحياة الخانقة تصور افضل ما تصور ، بالألوان البنية ، وهذه الألوان البنية كانت الأرخص . كنت أدعوه شوشكا ، الأمر الذي كان يستثير لدى ساشو ضحكاً لا مثيل له ، لا أعلم إن كان اسمه يذكر بالشوشون أم بالدجاجة ، لكنه كان يتلوى ضاحكا كالمجنون ويكرر هذه الشوشكا ، وكأنها شيء لايعرف سوى الله مقدار إضحاكه ، وإذ كنا نضحك هكذا ، يعود الفنان ، وفق العادة ، شيئاً فشيئاً إلى الابتسام تلك الابتسامة الشاحبة ، ويرمي وفق العادة النسخ ، واحدة فواحدة ، وذات يـوم كففنا عن الضحك ، لأن شوشكوف مات ، ولم يبق بعدئذ من يضحك ، لأن ساشو مات أيضا .

كم من الناس رحلوا في تلك الأيام ، بعضهم بالسل ، وبعضهم بالرصاص ، وما كان الأوان أوان مزاح، ولا أوان النظر الى النسخ، وحين كانت كتبي تطير من البيت مع البومات المعلمين القدامى في أثناء القصف بالقنابل كنت أقول ، قد يكون هذا لخير ، وفي لحظة أشعر أنني حر ، حر من التفكير با لفن والمعلمين القدماء ، واقول لنفسي ، مهما كان في انتظاري مستقبلا ، سواء أكان حياة جديدة أم ما يميت ، فالأحسن أن تمضي الى هناك من غير حقائب ، وإلا فكيف سترفع يديك كي تستقبل النصر او أن تعانق الموت ، إذا كانت يداك مشغولتين بالحقائب .

ومن ثم تبين أن الأمور لا تكون هكذا تماماً ، ومن جديد ارتحنا إلى الكتب وإلى المعلمين القدماء وكل شيء صار من فوق ، فأنا الذي كان يجب أن أتعلم أولاً ، صرت مضطراً إلى ان أدرس ، وكنت اعلم وانا اتعلم وبالعكس ، أما حول هذه الازدواجية ، فالكلمة بشأنها للطلاب ، فقد دارت حينذاك مناقشات كثيرة وكثير من الجدل ، وإذا كانت قد هدأت فقد هدأت بعد زمن متأخر ..

ويبقى الأمر غريباً إذا التفت الى الوراء بعد هذه السنين كلها من تمشيط اللغات ، ومع المفاجأة اكتشف أن تلك المناقشات والأحكام ، والتقارير ، والمحاضرات التي قمت بها قد امتزجت كلها في ضباب رمادي ، فلا أذكر متى ، وحول ماذا ، وأمام من وكيف ، وما بقي واضحاً وحده هو تلك اللحظات ، التي لم أتكلم فيها ، بل اصغيت . أذكر زلاتيو الذي قال بعد عودته من ايطاليا ، أن كل ما هو عظيم قد اكتشف منذ عهد النهضة الباكر ، وأذكر براكوف المعجب بسيزان ، وكيريل تسونيف وهو يحكي عن فريسكات دييغو ريفيرا ، وانغيلواشيف - متذكراً غرافيكات كولفيتس وغروس ، وبيشكوف - ربيورتوار بيشكوف كان واسعا ، حيث يستطيع أن يحكي لك حول كل شيء تريده اتذكرها جميعا تلك المداولات ، من غير دعوات تقليدية في البريد ، ومن غير انتظام يومي ، اذ تقوم في اي منزل او في اية جلسة عارضة اذيسعدك نشاط جارك ، وليس أقل اسعاداً أن تحرضه بلعتراض هنا أو هناك ، الأمر الذي يحفظ ارتفاع درجة الحرارة . ومن ثم ، قد آخذ الكلمة تحت ضغط الافكار والتذوق ، تصبح ذاكرتي رمادية ، وتصفو اللوحة. بساطة لا اذكر ماذا قلت ، واذا كنت آسف لشيء فأنا آسف لانني تكلمت ولم يبق في ذاكرتي سوى ما سمعت ، وينبغي أن تمر سنوات كي نفهم أن السعادة الحقة في النهاية ليس أن نثرثر ، بل ان نصغي ، ان نسخن تحت قناع عدم المشاركة مع الآخر ، مع أولئك الذين كانوا قبلنا ، والذين هم عندنا ، الذين لم نكن ما نحن عليه لولاهم .

ربما كان الامر دائما هكذا ، ربما كان الاكثر عزلة لهم اصحابهم وقادتهم هناك ، وراء الجانب الآخر من المرآة ، حيث يختفي المكـان والزمان وحيث فان غوغ يحدث دولاكروا ، ودولاكروا يحادث روبنس، ودوغا ينحني أمام اينغر ، وأينغر يعجب برافائيلو ، وكاربير يلتقي مـع فيلاسكتس ، وفيلاسكتس يكتشف فيرونيزيه . كل واحد من هؤلاء الناس ، بين التهييجات ، والمرارات ، والتكديرات التي عذبته ، قـد اقام زاوية صغيرة هادئة للافتتان والاحترام ، علاقة قرابة مـع احـد السابقين ، أعانته في أيام القنوط والوحدة .

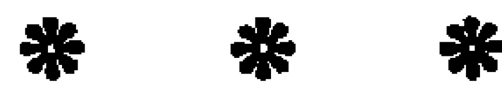
فلتعلم أن آخر قبلك قد ارتقى هذه المنحدرات وقبل ان يستمـر يختفي قد هيأ لك موقداً في هذا المرج وكوم لك اغصانا تحت صنوبرة كي تستطيع أن تشعل نارا ، لتدفأ وسط كل صقيع الخمول المحيـط بك وكي تتنفس بعد كل هذا الطواف ، وكي تستجمع الشجاعة مـن أجل أن تستمر . فلتعلم انك لست الاول ولست الاخير ، انت واحـد من سلسلة غير مرئية ، حلقة صغيرة بين أولئك الذين ذهبوا ، وأولئك الذين سوف يأتون ، كي تشعر أن لك قرابة ولك أصل ، وكي تشكـر المجهولين والمعروفين ، من الذين مروا قبلك وصنعوا هذا الـدرب . كي تستطيع المـرور .

لكنهم يسرعون ويسرعون ، أولئك النافدو الصبر ، الذين يصمدون انهم لا يبحثون عن الاماكن شديدة الانحدار ، يتجنبون الدروب التـي تمضي صعداً ، والمروج المخبأة كميراث ، تبدو لهم ضيقة اذا ما قورنت بأضغاث الاحلام — إنهم يسرعون الى هناك نحو شيء مختلف كل الاختلاف، نحو شيء لم ير ولم يسمع به ، معد لهم وحدهم ، حيث لا تلال ولا دروب فيها حجارة ، بل كل شيء سهولة ، ومدى غير محدود وكل شيء في متناول اليد ، إنهم يسرعون ويسرعون عمياً وصماً عن كل ما هو ماض ، لأن المهم ليس الماضي بل المستقبل ، إنهم يسرعون حتى يدخلوا فعلاً في مدى الفراغ الكامل وفي سهل الرمال المتحركة . الإعجاب والاحترام . من لا يحوزهما يكون قد مر قرب جبال من الكنوز من غير أن يلحظها .

من لا يحوزهما يكون قد عبر هذا العالم كي يذهب أفقر مما كان حين جاء ، لأنه حين جاء أرعشه على الاقل حبه لأمه ، اما الآن فهو يذهب بقلب فارغ . نحن دائما نظن أن الاعتراض القوي والرفض المناسب يرفعاننا في أعين المحيطين بنا . ربما . لكن الإعجاب وحده هو الذي يجعلنا انبل . يكتنز الإنسان في الابتهاج أنقى ما في نفسه واكثره إشراقاً ، وبقدر ما يكون مضاء بالابتهاج يكون إشعاعه النقي وإشراقه .

يرى بعضهم أن الإعجاب يغامر بإفراط كي يستخدمنا ، وانه يستعبد ، في حين أنه الوحيد الذي يعطي مدى للمشاعر ، وانه يجعلنا تابعين ، في حين أنه يحرر ، وأنه يحيلنا الى مقلدين في حين انه يشعل فينا جرأة المكتشفين المستعدين للمضي في الإتجاه نفسه ، لا جراة أولئك الذاهبين نحو الرمال المتحركة بل في الاتجاه الوحيد الممكن ، هناك الى الأعلى ، من الأعالي التي تم بلوغها .

أجل الاعجاب . لكن ليس بأنفسنا .



لو حدث لك ان انطلقت في سيارة على الدروب ثم رجعت مساء منعباً ، فالمؤكد حين تستلقي وتغمض عينيك انه سيستمر الانطلاق في ما قبيل النوم . ومهما اغمضت عينيك فسوف ترى امامك شريط الطريق المتدافعة الى ما لا نهاية أو على نحو أدق ، الى ان يحملك قتام النوم الى دروب أخرى ، لا احد يعلم لماذا تؤدي دائماً الى كوابيس .

ولا مناص ، إذ تسير طوال الحياة على درب واحد ، من أن يوصلك هذا الدرب الى النوم ، لقد حكى لي أحد الفنانين أن الدهانات تظل طوال الليل تسيل أمام عينيه ، ولو كنت صريحاً لكان في وسعي أن اجيبه أن اللوحات ، لاالدهانات ، هي التي تسيل طوال الليل امام عيني ، الواحدة بعد الأخرى ، واحياناً أكثر من ذلك ، وفي بعض المرات تمر معاً الواحدة فوق الأخرى ، مثنى أو مثلث كما في شريط صور . الى أن تتحول الى

نهر حقيقي من الصور ، وما دام النهر يجري ، يعذبني إدراك مضايق بأنني ملزم بأن لا ابقى فاغر الفم ، فعلي أن أجمــع ، ومع أنني الآن لا أستطيع أن أقول ، تحديداً ، ماذا علي أن أجمع ، أمن أجل معرض عتيد ، أم من أجل البوم معد ، أم من أجل محاضرة أعدها ، لكن هذا الشعور بأن علي حتماً أن أجمع ، وأن أفتح عيني جيداً ، هو شعور معذب ، وأحياناً افكر : كم هم سعداء أولئك الذين يستطيعون أن ينظروا ببساطة من غير مهمة محددة ، ومن غير أية فكرة ، أن يتثاءبوا سروراً ، في حين تجري حول أعينهم هذه الوجوه الشاحبة للقديسين من رسوم العصور الوسطى الجدارية أو تلك المشاهد الخضر من زمن النهضة الباكر ، المرســومة لتكون خلفية ؛ وهي غير محــددة ، حتى لتستطيع أن تطوف عبرها ، وأن تتسكع مفكراً طوال ساعات .

اما انا فليس بإمكاني أن أمضي بعيني فوق هذا المنظر أو ذاك ، لأنها تنطلق بالمزيد فالمزيد من السرعة ، الواحد في إثر الآخر ، وفكرة أن علي أن أجمع الضروري منها لا تفارقني ــ وعليك أن تعرف ما هو الضروري ــ حتى أنني أحياناً أهتف بذاك ــ من غير أن أعرف من هو ذاك ــ تمهل أنت هناك ، لسنا في سينما ، ويتباطأ التيار ، إنما مؤقتا ، ثم تجري اللوحات من جديد عجلى ، وتبدأ من جديد تتدافــع وتمر إحداها فوق الأخرى ، وتقول لي الوجوه المبودرة والشعور المستعارة إننا وصلنا الى الروكوكو . هل وصلنا ، ام أننا لم نصل بعد ، إن هذا غير واضح لي ، وحين أبدأ اصرخ من جديد ، توقفوا هذا ليس هناك ، لأن بين أهواء وجوه النبلاء المبودرة يلوح لي وجه متفكر لرجل معمم (في عمامة) من فان إيك ، والرجل ذو العمامة لا يناسب الروكوكو ، هذا ما سيقوله لكم الجميع ،حتى لو رفعتموه من الحلــم ، وهؤلاء لا يفكرون في التوقف ، وقد يكون حدث عجيب قد دمــر مكبحهم ، واللوحات تجري مختلطة تماماً وبينها تلوح هنــا أو هنــاك صور من الصحف ، وهذا يعني أن كل شيء يجب أن يتكرر ، وأشعر أنني أحسد هؤلاء الذين يستطيعون ان يتأملوا بهدوء من غير أن يفكروا ولو قليلاً

في ما سيجمعون أو كيف ومن غير أن يقلقوا بشأن ما إذا كان كل شيء يجري بانتظام ، وأقول ، هي الحال هكذا ، حتى لو لم نرها ، فبقدر ما تغوص في الأشياء ، يذوب السرور ، ثم يذوب تماماً ، ويبقى العذاب الحي .

إذا بدأت أعالج هذه المسائل فهذا يعني انني مستيقظ ، أو أكاد . فاذا اجتذبك النوم فلن يكون لديك مثل هذا الوقت للمعالجة ، فالمواقف تتبدل باستمرار بل وقد تتزاحم مثلها مثل اللوحات ، وإذا احسست انك شرعت تدرك فهذا يعني أن الخدر بدأ يزول ، فدعه يزول . ولا تجهد من اجل تسريع الامور ، فليس ما هو أكثر إزعاجا من ان تقفز مباشرة من الحلم الى حضن ساعي البريد الذي منذ خمس دقائق يدق ، صابراً . باب منزلك كي يعطيك إبلاغا بانعقاد جلسة مستعجلة — في مثل هذه الأحوال غير المتوقعة قد تصل الى الارتعاش ، فبدلاً من أن تستعجل الامور يكون من الأفضل أن تثق بها ، أن تمر من غير الاستعجال بممر نصف الاستيقاظ .

ويحدث في شبه النوم ، وشبه النوم هو الأسوأ ، لانك لا تعلم إن كنت في حلم أم في يقظة ، وهذا يقلقك ، يحدث أن أعرف انني في مكاني المألوف ، على المنبر في صالة التاريخ ، والطلاب في أماكنهم ، وقد وجهوا أنظارهم إليّ ، وكأنهم يسألون لماذا لا ابدأ ، وانا أيضاً اسأل لماذا لا ابدأ ، فجأة افهم انني نسيت الموضوع ، وينتابني رعب ، واحس في ظهري عرقاً جليدياً ، وافطن في الوقت المناسب الى أن المذكرات امامي وانني قد أشرت على الهامش الى المكان الذي وصلنا اليه في المرة السابقة ، وابدأ افتش في الأوراق ، لكنها كومة كاملة من الأوراق وعليها الكثير من الإشارات ، باقية منذ سنوات عديدة ، ومن العسير ان اكتشف الاشارة الجديدة وأن اعرف الى اين وصلنا . وبينما انا مستغرق تماماً في التفتيش ، يفقد الطلاب اهتمامهم بي وينشغلون بأحاديث خافتة فيما بينهم ، وعموماً يظل كل شيء نظامياً الى أن ارى شاباً هزيلاً ذا قميص كالخرقة مقلم بخطوط زرق ، وبيض ينتصب وسط الصالة :

ـ نحن ذاهبون ...

اعترض قائلا : ـ كيف ستذهبون . الآن ستبدأ المحاضرة .

يسأل الشاب وكانه نسي أين هو : « أية محاضرة ؟ »

ـ أية محاضرة ؟ ـ أكررها موبخاً معطياً لنفسي الوقت كي أتذكر الموضوع ـ سنتكلم .. سنتكلم ..

ـ على رامبرانت ـ قالتها لي ملاطفة فتاة من الصف الأول ، من الذين يواظبون ، ويقدمون ملحوظات دائماً .

أومأت : ـ صحيح ... سنتكلم على رمبرانت .

لكن آخرين صاروا قرب الشاب الذي في القميص المقلم بالأزرق والأبيض ، وسمعت أحدهم يغمغم : ـ رمبرانت .. غويا .. ثلج السنة الماضيـــة .

ـ كيف « ثلج السنة الماضية » ـ بدأت أغتاظ من قحة المغمغم ، بقدر غيظي من إدراكي أنني أضعت رأسي من كثرة التكلم وأكاد لا أجيد التكلم .

جمعت قواي لأصرخ ، وعلى الرغم من جهدي خرجت صرختي على هذا النحو :

ـ ثلج السنة الماضية .. حسناً .. لكني أحضرت الى هنا معطيات جديدة ...

سألت الفتاة من الصف الأول وقد استعدت للكتابة :

ـ عن ثلج السنة الماضية ؟

أومأت وقد وصلت الى الملحوظات : ـ تماماً ، معطيات جديدة عن ثلج السنة الماضية .

أومات بهدوء الواثق . خدعة تربوية ، لا اكثر . إذا لم تكن واثقاً من نفسك فكيف سيصدقك الآخرون ...

صرّح ذاك الـذي لا يطاق صاحب القميص المخطط بالأزرق : ـ انتهت الساعة .

نهض الآخرون كلهم من غير أن يعيروني انتباهـا واتجهوا نحـو المخرج . وأخيرا سارت وراءهم الفتاة المواظبة التي على صف المقاعد الأول .

أقفرت الصالة . هي الصالة الأكبر دائماً في الأكاديمية ، لكنها تبدو الآن كبيرة على نحو خاص ، حين بقيت وحيداً ، إنها كبيرة خالية وباردة ، بهذه الجدران العارية التي يعتريك من لونها الرمادي أسى هادىء . أظلم كل ما هو فوق . الزوايا البعيدة غارقة في الظلام ، وكدت أكمل جمع أوراقي حين رأيت أبي يخرج متمهلا من الظلمة .

سألني بصوت خافت : الى اين ؟

اجبت بسماحة : انتهت الساعة ..

رفع أبي حاجبيه : كيف انتهت ؟ لم تقل شيئاً .

فطنت . يبدو انه كان طوال الوقت في الصالة . غريب ، لم أره ...

سألت : هل أنت هنا منذ زمن طويل ؟

ـ انا هنا طبعا . وامك هنا .

هي حقاً هنا . كيف لم أرها . أراها الآن تخرج من الظلام وتقترب من أبي . أراهما يقتربان معاً ويجلسان على صف المقاعد الأول .

فكرت ـ لا ينقص غير هذا . ماذا سأحكي لهما عن هذه الدراما . كل ما سأقوله سيكون معيباً . لقد تعود الشيخ على عيبي . لكن أمي ،

المسكينة ، لم تكن قد أصغت اليّ ، وهي تتخيل أن الله وحده يعلم ماذا سيخرج مني . لم تنس ان تزورني ، لكن ليس في هذه الصالة الباردة ، التي اراها في الحلم واليقظة . وكأنما غمرني ألق أزرق مضيء ، أزرق نعم ، لكن ثمة خمسة عشر نوعاً من الأزرق ، وهذه تستطيع أن تلفظ بخمسمائة طريقة ، في حين أن هذا الأزرق لا يلفظ الا بطريقة واحدة ، إنه نقي منتعش ، مثل سماء الجبال ، مثل السماء فوق الصنوبرات القائمات ، في الربيع والخريف ، حين تبدو أكثر زرقة وغير نهائية العمق .

ربما كان ذلك لان عينيها كانتا زرقاوين على هذا النحو . أو ربما لان الأزرق كان لونها . كل يأتي مع لونه ، هذا اللون يحوم حوله ويحيط به ، وكان الأزرق لونها وكانت حليتها الوحيدة تقريباً قرطين فيروزيين مثل دمعتين كبيرتين ثقيلتين ، مع انهما لم تكونا زرقاوين بقدر ما هما خضراوان .

لقد سمعت يوما احدى الجارات تقول « فيروزيتان ؟ لكن الفيروز أزرق » وقد أجابت أمي « أي ، ثمة فيروز منوع » ، وكان يجب أن يمضي نصف قرن ، كي أدرك ، انه يوجد فعلاً ، فيروز مختلف ، وأن الأخضر هو أرخصها .

سألت الجارة « ألم تجلبي من باريس غير هذين القرطين ؟ » أومأت أمي برأسها مؤكدة ، ومع أنني كنت صغيراً فقد شعرت بانزعاج من أجلها ، ويبدو انها قد فهمت ذلك ، فما ان ذهبت الجارة حتى شرعت تحكي لي أسطورة كورنيليا أم النعابين ، وعلى نحو ادق ، كيف إن إحدى صديقاتها قد أرادت أن ترى كنوز كورنيليا ، فأخذتها كورنيليا الى بيتها وأشارت الى صغيريها وقالت : « هذان هما كنزاي » .

وها هما يجلسان في الصف الأول من المقاعد وينتظران أن أبدأ . ذات حين ، منذ زمن بعيد ، حين كنت صغيراً ، خيل الي أيضا أن الصالة أكبر ، وقد جلست في الصف الأول . حينذاك أحضرتني ماما إلى هنا من

أجل أحاديث يوم الأحـد التي يلقيها أبي وكي نترك الأماكن الجيـدة للضيوف ، نحن أصحاب البيت وقفنا في الصف الأول حيث تبدوالعروض أسوأ . ثم ماتت أمي وفقدت الاهتمام بالأحاديث . لقد ذهبت من قبل لأنني ببساطة ، كنت أستحسن الجلوس قرب ماما ، وقد أمسكتني يدها، وأن أحس بأي أهتمام تتابع كلمات أبي .

وها هما الآن يجلسان أمامي وينتظران أن يسمعا كلماتي . فكرت بأن أنسحب بصمت حين يحولان نظرهما ولو لحظة . سأنسحب ، فكرت، متظاهراً بأنني أفتش في المذكرات وأنتظر الفرصة المناسبة . وأخيراقالت أمي شيئا بصوت خافت للشيخ وتبادلا النظرات فانزويت وراء المنبـر وتراجعت منحنيا نحو الصالة . ألقيت نظرة خاطفة لأتأكد مما إذا كانـا لم يشعرا بي ، فرأيت أنهما يراقبانني .

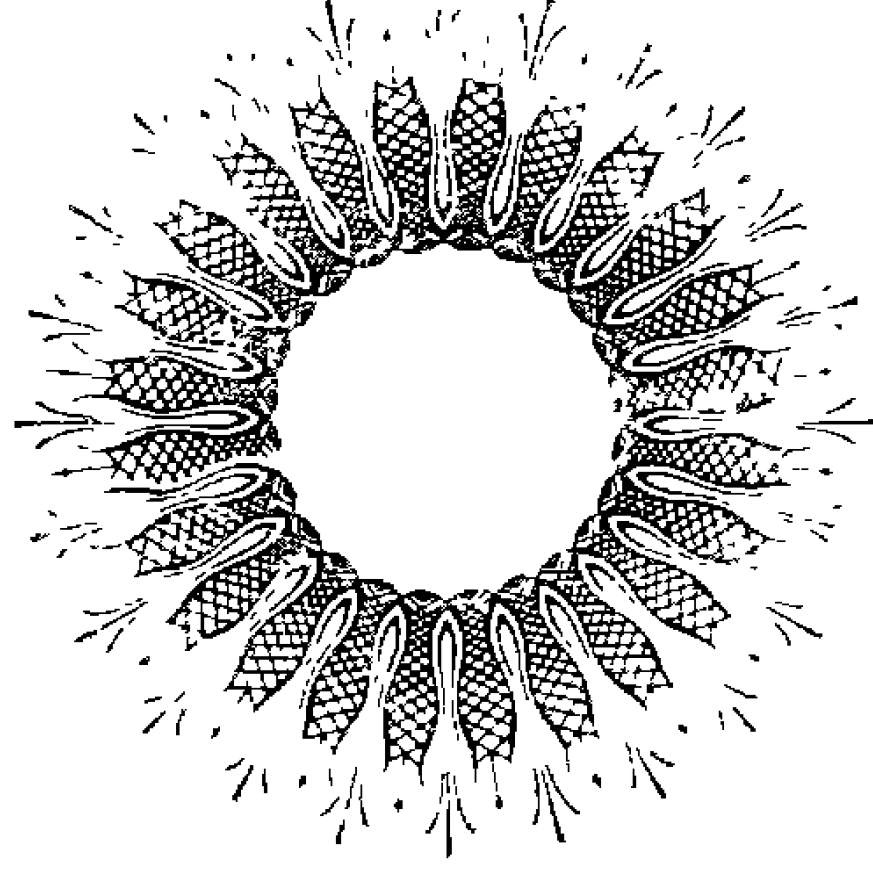
غمغم أبي بعتاب خفيف : ــ بنيَّ ، بنيَّ .

نهض مكرهاً ومضى نحو المنبر بخطوات متمهلة . إيه ، وأخيراً ، قلت لنفسي ، فليذهب إلى المنبر ، فهناك مكانه . ومكاني في الصف الأول من المقاعد ، قرب ماما . وجلست قربها ، كما كنت أفعل ذات حين ، وأمسكت يدها كما كنت أفعل . لا أعرف لماذا كنت دائما أمسك يدها . لقد خفت ، حتماً ، من أن تذهب فجأة وتتركني وحيـداً . لكنها الآن هنا . وأنا قربها . أما أبي فهو هناك وراء المنبر ، حيث مكانه . لقد أعتمت الصالة الكبيرة تماماً ، كما يجب أن تكون وقت العرض . أحس أن أمي مهتمة تماماً ، كما كانت ذات حين ، تنظر إلى الأمام حيث في هالة مصباح المنضدة ترتسم الصورة الصارمة لأبي . قلت ، وأخيراً .. كم مـن السنوات ، يا الهي ينبغي أن تمضي ليصير كل شيء في مكانه . وحينئذ أحسست كيف ارتخى قلبي . كان قد ارتخى تماماً ، حتى لم يعد ثمة شك في أن كل شيء هو منام . هذا هو السيىء في أنصاف المستيقظين ، فأنت لا تعرف كم هو حلم وكم هي يقظة .

* * *

الفهرس

٣٥٠٠ ط ١ / ١١ / ١٩٩٧



طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٦٢

سعر النسخة داخل القطر

٣٧٥ ق.س

في الأقطار العربية ما يعادل

٧٥٠ ق.س